الشارقة الثقافيّة

نافذة الثقافة العربية

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة بالشارقة

السنة الرابعة - العدد السابع والأربعون - سبتمبر ٢٠٢٠م

توفيق الحكيم
رائد المسرح الذهني

المدينة العربية
حياة حافلة بالتنعم

معلقات الشعر الأندلسي الشهيرة

الثقافة العربية الإسلامية في بلاد السنغال



بيروت قصيدة لكل العصور



مجلات دائرة الثقافة
عدد سبتمبر 2020













ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
هاتف: 512333 6 971+ برّاق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae - الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae
sharjahculture

الإبداع ..مرآة عاكسة للمكان والواقع

الإبداع يولد من رحم المكان، يكتسي فصولاً من حنين الأرض، ويتنفس عطر الرمل ودفء الحجر ونسغ الشجر، يولد من موسيقا المطر أوّل الفجر، من اختباء الضوء في حقول القمح، من سكّر الذكريات في جرار الطفولة، من الشرفات المتلألئة بالياسمين والنوافذ العابقة بالرسوم والخيالات.

وعندما يعانق الإبداع حدود المكان ويتفاعل مع أسراره وخصوصيته، ترتقي الأفكار وتنضج اللحظات، ويكتسب الخيال فضاءات منحوتة من الأحلام، إذ يستمدّ الإبداع حضوره الوهّاج من أعماق الوجود والحسّ الإنساني، من أسئلة التاريخ واختبارات الزمن، فيحوّل الواقع إلى فرصة للتخلّص من الألم والحزن، إما إلى قصيدة تصلح ما أفسده العطار، أو لوحة ترمّم صورة العالم، أو قطعة موسيقية تمحو أصوات النشاز، أو نص يحطّم جدران الصمت، فيصبح الإبداع مرآة عاكسة للواقع والمكان والإنسان فيه مع حركة المجتمع وتطوره.

أهمية المكان ليس بموقعه الجغرافي بل لكونه الحاضن للأحداث والحكايا والعلاقات، والفضاء الملهم للحبّ والحرية

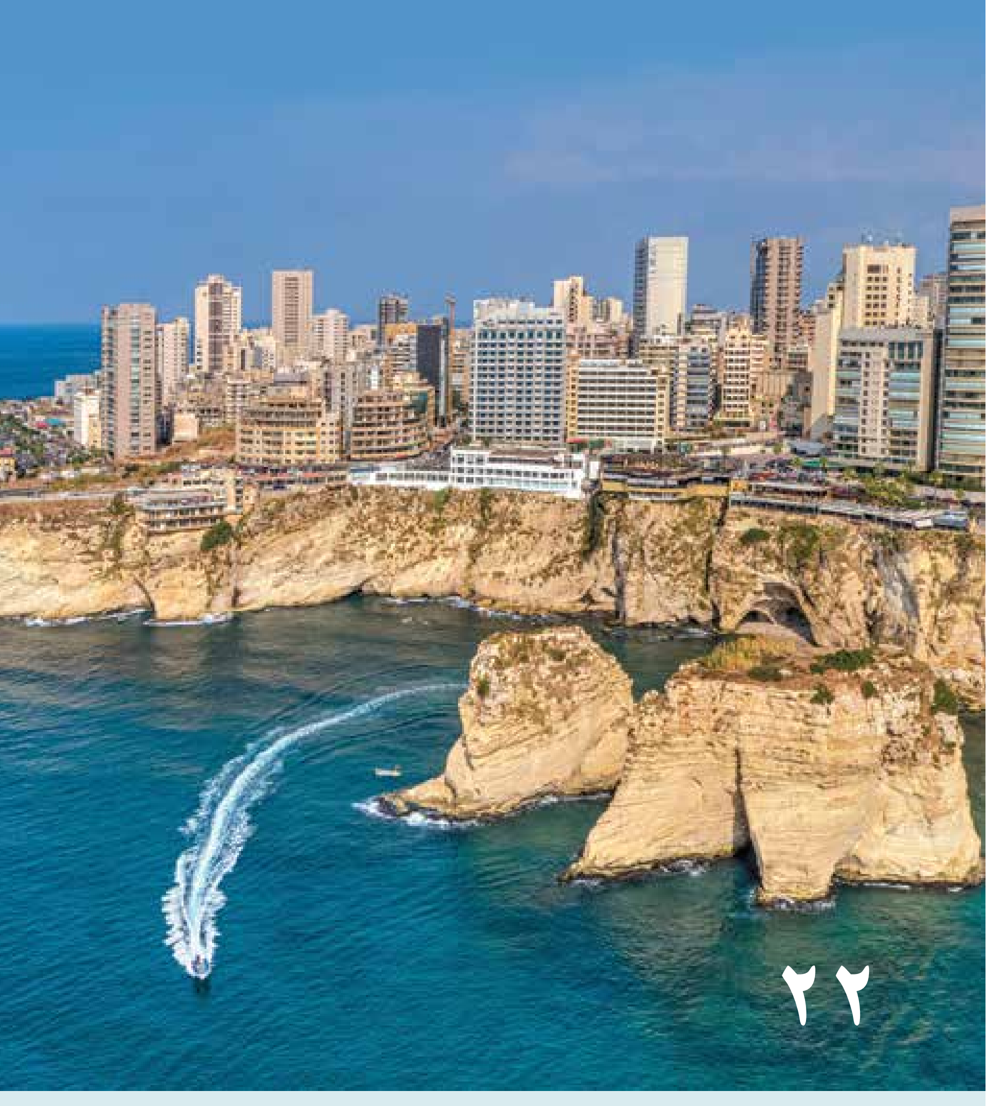
كلما غاص المبدع في أعماق المكان وتسلّل في تفاصيله وامتلأ بحبوره ودهشته، اختزنت الإبداعات طاقة لا تنضب، وقوة لا تضعف، وصدى لا نهاية له، فتلامس آفاق العالم وحدود الكون وترسم أغنيات لمستقبل أجمل، وتطفئ حرائق الحروب والأمراض بمزيد من الأمل والحلم والحوار والتضامن، فيتعدى المكان الجغرافيا ويصير رمزاً ودلالات تمنح المكان بعداً إنسانياً أعمق.

كلّ الأمكنة ولّادة للأفكار والرؤى والنبضات الشعرية والومضات الفلسفية، بقدر ما يختلف المكان يختلف الإبداع وتتنوّع الأفكار، وبقدر ما يتفاعل المبدع مع تأثيرات المكان ونشاطه تكتسب أعماله قيمة فنية عالية، فالإبداع سواء كان شعراً أو تشكيلاً أو رواية أو قصة لا ينفصل عن المكان، بل يتكامل معه، ويؤثّر كل منهما في الآخر، لذا تبدو العواصم والمدن مثل بيروت ودمشق والقاهرة وبغداد والشارقة كمكان ثري بأبعاده التاريخية والحضارة والرمزية، إنها حكاية عشق أبدية مع البيوت والطرقات والملاعب والأحياء والمقاهي والوجوه والألوان التي يحقق فيها المبدع ذاته ويجد ضالته وحريته.

لكن هذه الأمكنة لا تظهر كما هي في الواقع وإنّما تتشكل بحسب رؤية كلّ مبدع، لذلك نرى في ما كتبه هذا الشاعر عن مدينة ما غير الذي كتبه شاعر آخر، وكأنها مدن عدة، من هنا يتحوّل المكان من الواقع إلى المتخيل، ويخرج من صورته في الواقع إلى صورته في الإبداع.

هناك أمكنة صاخبة تروي عطش المبدع وتضفي على نتاجه الفكري إشراقاً، وهناك أمكنة صامتة يجعلها المبدع تنطق، وينفخ فيها من روحه وحياته، وهناك أيضاً أمكنة تمنح المبدع اسمها ومكانتها وتراثها الحضاري والإنساني، كم من أمكنة ارتبطت بأسماء مبدعة وأعمال خالدة، وكم من مبدعين ارتبطوا بأمكنة وشخوصها ومعالمها وأضوائها، وكم قرأنا عن أمكنة أبدعها الفنانون وصوّروها في إبداعاتهم تحاكي وجدانهم وتجسّد أحلامهم.

للمكان لغته وإيقاعه وفلسفته وشمسه، التي تلقي بأشعتها على دروب الإبداع، وكما قلنا لا نقصد بالمكان هنا الموقع الجغرافي فقط، بل الحاضن للأحداث والحكايا والمتحولات والعلاقات، وأيضاً الفضاء الملهم للحبّ والحرية والتضحية والإنتاج، وإن فارق المبدع مكانه الأوّل إلى مكان جديد، سيجد أيضاً تجربة جديدة وتفاعلاً مختلفاً وتأثيراً مغايراً ومفردات خاصة، لكن ستبقى عالقة بين الكلمات والخطوط والنوتات والألوان رائحة المكان الأول وأريج التراب ونسيم الذكريات وحرارة الشوق ولهفة المواعيد واللقاءات.



٢٢

بيروت
عروس البحر

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة

السنة الرابعة - العدد السابع والأربعون - سبتمبر ٢٠٢٠ م

الشارقة الثقافية
نافذة الثقافة العربية

قيمة الاشتراك السنوي

داخل الإمارات العربية المتحدة

	التسليم المباشر	بالبريد
الأفراد	١٠٠ درهم	١٥٠ درهماً
المؤسسات	١٢٠ درهماً	١٧٠ درهماً

خارج الإمارات العربية المتحدة

شامل رسوم البريد

دول الخليج	٦٠٠ درهم
الدول العربية الأخرى	٦٥٠ درهماً
دول الاتحاد الأوروبي	٢٨٠ يورو
الولايات المتحدة	٣٠٠ دولار
كندا وأستراليا	٣٥٠ دولاراً

الأسعار

الإمارات	١٠ دراهم	سوريا	٤٠٠ ليرة سورية
السعودية	١٠ ريالات	لبنان	دولاران
عمان	ريال	الأردن	ديناران
البحرين	دينار	الجزائر	دولاران
العراق	٢٥٠٠ دينار	المغرب	١٥ درهماً
الكويت	دينار	تونس	٤ دنانير
اليمن	٤٠٠ ريال	المملكة المتحدة	٣ جنيهات إسترلينية
مصر	١٠ جنيهات	دول الإتحاد الأوربي	٤ يورو
السودان	٢٠ جنيهاً	الولايات المتحدة	٤ دولارات
		كندا وأستراليا	٥ دولارات

فكر ورؤى

إبداعات

أدب وأدباء

فن.وتر.ريشة

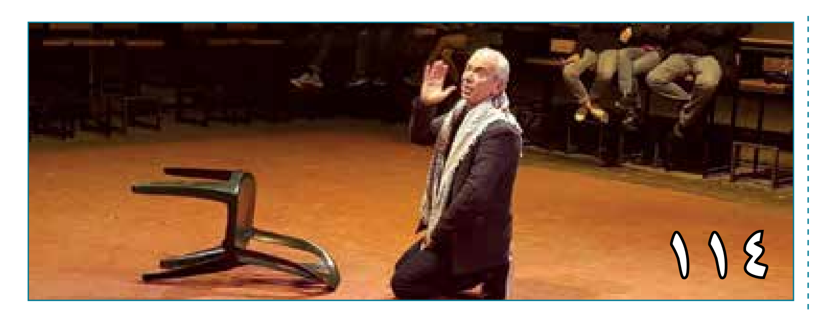
تحت دائرة الضوء

رسوم العدد للفنانين:

نبيل السنباطي	د. جهاد العامري
جمال عقل	مهاب لبيب

توزع في جميع إمارات ومدن الدولة

للاستفسار الرقم المجاني: 8002220



غنام غنام والمسرح الفلسطيني

أوجد المسرحي غنام صابر غنام، (الأردني من أصل فلسطيني) لنفسه مضماراً خاصاً به، فقد عرف برائد مسرح الفرجة في الوطن العربي...



مصطفى صادق الرافعي.. أديب البيان

مصطفى صادق الرافعي هو أحد أهم عمالقة الأدب واللغة والنقد النابهين في العصر الحديث...





ساغان.. «صباح الخير أيها الحزن»

تحتفل الأوساط الأدبية في فرنسا هذا الشهر بالذكرى السادسة عشرة لرحيل الكاتبة الشهيرة فرانسواز ساغان...

وكلاء التوزيع

الإمارات: شركة توزيع، الرقم المجاني ٨٠٠٢٢٢٠ السعودية: الشركة الوطنية للتوزيع -الرياض - هاتف: ٠٠٩٦٦١١٤٨٧١٤١٤، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف:٠٠٩٦٥٢٤٨٢٦٨٢١، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - مسقط - هاتف: ٠٠٩٦٨٢٤٧٠٠٨٩٥، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر - المنامة - هاتف: ٠٠٩٧٣١٧٦١٧٧٣٣، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: ٠٠٢٠٢٢٧٧٠٤٢٩٣، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف - هاتف: ٠٠٩٦١١٦٦٦٣١٤، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٨٨٥٥، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: ٠٠٢١٢٥٢٢٥٨٩١٢١، تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: ٠٠٢١٦٧١٣٢٢٤٩٩

عناوين المجلة: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - الليّة - دائرة الثقافة

ص ب: ٥١١٩ الشارقة هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٣٣٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٣٠٣+

shj.althaqafiya@gmail.com www.alshariqa-althaqafiya.ae

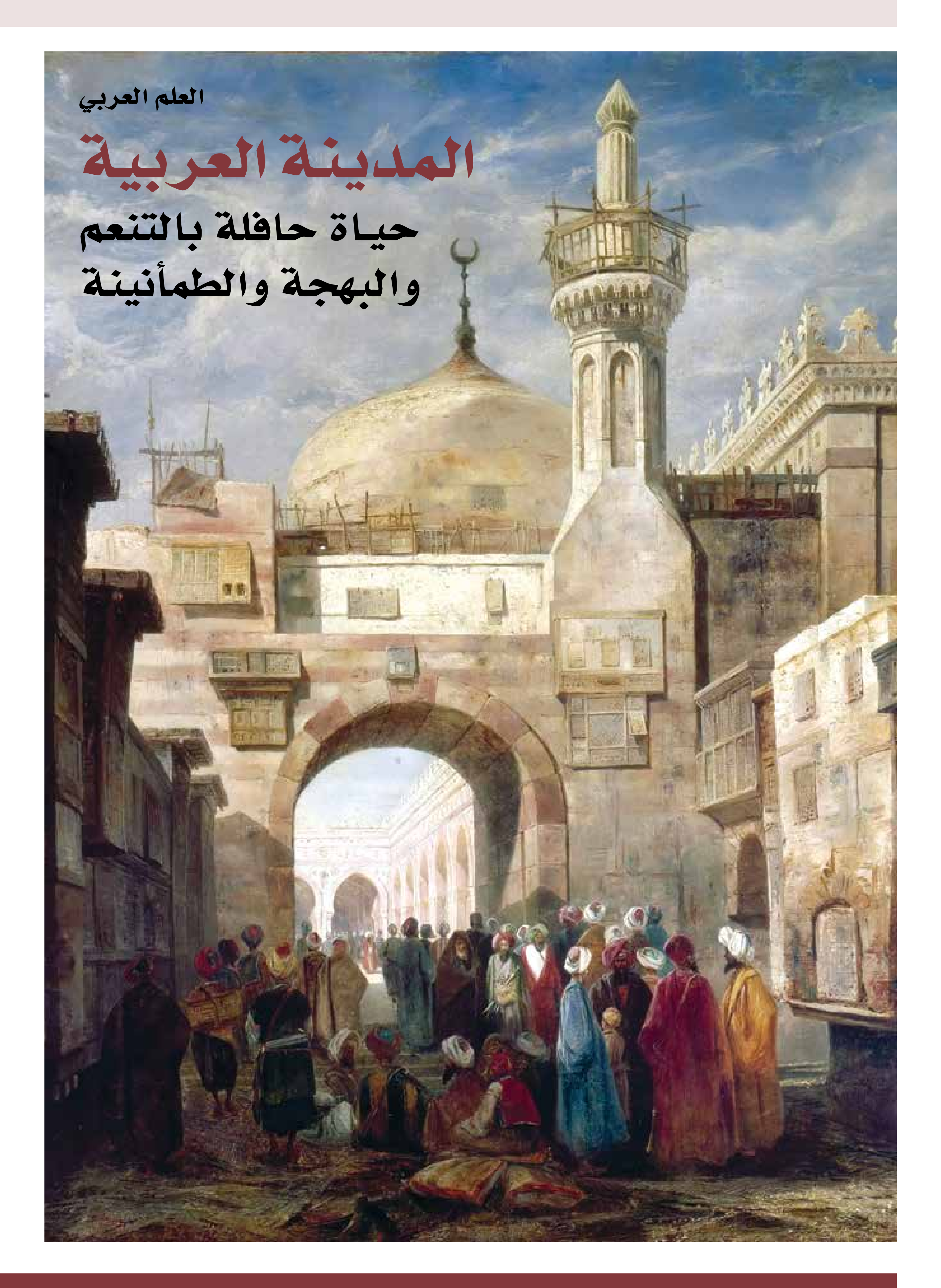
التوزيع والإعلانات

هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٢٦٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٢٥٩+ k.siddig@sdc.gov.ae

العلم العربي

المدينة العربية

حياة حافلة بالتنعم والبهجة والطمأنينة



جاء وقت في القرون الوسطى، كان كل طالب علم من كل أرجاء الأرض يجد معهداً للعلم في أرقى صوره في مدن الإمبراطورية العربية الإسلامية؛ يقوم على تعليمه معلمٌ، ويُصرف له راتبٌ يقوم بأوده. كان الجامع المنصور في بغداد، والجامع الأموي في دمشق، والجامع الأزهر بالقاهرة، وجامع القيروان في تونس، وجامع القرويين في فاس، وجامع قرطبة في الأندلس، والجامع الكبير في صنعاء، دوراً للعلم كلها.

يقظان مصطفى

اشتهرت المدن العربية بالازدهار والتطور في شتى مجالات الحياة

وكنا استعرضنا على مدى أكثر من عام في هذا الباب (العلم العربي) المنجز المادي للعرب في علوم عديدة، واليوم نتساءل: كيف كانت طبيعة الحياة في مدن العرب آنذاك؟! لقد حدد ابن الربيع ستة شروط أساسية لحسن اختيار موقع إنشاء مدينة جديدة، وهي: (سعة المياه المستعذبة وإمكان الميرة المستمدة واعتدال المكان وجودة الهواء والقرب من المرعى والاحتطاب، وتحصين منازلها من الأعداء والذعّار، وأن يحيط بها سور يعين أهلها). كما أشار كلٌ من ابن خلدون وابن الأزرق إلى أهمية اعتبار جودة الهواء في اختيار مواقع المدن بعيدة عن مناطق ركوده؛ تجنباً لتعفن الأجسام وانتشار الحمّيات.

ولأن المسجد الجامع كان النواة المحورية في تخطيط المدينة العربية، فقد اختير لإقامته موضع متوسط؛ كما في الكوفة والفسطاط والقيروان وواسط وبغداد وفاس ودمشق وحلب وقرطبة؛ ليسهل وصول المصلين إليه، وليخطب فيه الأمير خطبته الأولى، معلناً فيها للجميع سياسته وخططه، ويطرح دستور الحكم ومسؤوليات الحاكم وواجبات الرعية. ومن المسجد الجامع توزعت الطرق الرئيسة والأسواق القائمة على التخصص المهني؛ فالسوق القريبة منه للعطارين على جانبيها، أما الطرق المحيطة به فلباعة الذهب، وأخرى لباعة الأقمشة والمواد الغذائية والحبوب، يليهم باعة اللحوم.. ووضعت الأسواق التي تحدث الدخان والروائح الكريهة والأصوات المزعجة في الأطراف للخرّاطين والفحّامين والنحّاسين. وتمايزت أساليب تغطية الشوارع التجارية: في القاهرة كانت خشبية مسطّحة أو من القماش، وفي حلب استخدمت الأقبية الحجرية، لكن في الأندلس كانت أقبية من الأجُر ومعروشات العنب والخشب.

ظلت للمسجد مكانة متميزة ونواة محورية في تخطيط المدينة حيث يتوسط أركانها

تعددت المرافق من أسواقٍ ومدارس وزوايا ومشافٍ وخانات وحمّامات، يضبطها كلها نظام إداري هو (الحسبة) المختص بالشؤون الحضرية ومتابعة الجوانب التخطيطية للمدينة، فكانت وظيفة المُحتسب ومن يعاونه من الأمناء المتخصصين (نقباء المهن) ضمانَ


لوحة قديمة لدمشق


تونس


مدينة القدس

مراقبة الأسواق وحراستها ليلاً والمحافظة على اتساع الطرقات ونظافة الشوارع وضبط ارتفاع المباني، وعدم الإطلال على الجار وتفادي مخاطر النشاط الحرفي على المارة.

مهدت الطرق تمهيداً جيداً، وبلط كثير من شوارع المدن العربية والإسلامية وعملت لها الأرصفة الجميلة. ولتجنب الأمطار والأوحال، رصفت شوارع صنعاء وأنشئت مجارٍ لتصريفها.. كان المرء في قرطبة (يسير عشرة كيلومترات على ضوء المصابيح، في الوقت الذي لم تحظ به شوارع لندن بمصباح واحد، ولم تمهد شوارع باريس إلا بعد ذلك بعدة قرون)، وعمت الإضاءة شوارع وميادين بغداد والفسطاط والقاهرة، بينما كانت شوارع روما غير آمنة. وعلى طرق القوافل التجارية والمسافرين أنشئت (أحواض الدواب)، وأولت الدولة الأموية اهتماماً لإنشاء الخانات على الطرق الواصلة بين المدن والفنادق داخل المدن، ما أسهم بازدهار الحياة الاقتصادية ونمو العمران، كما تدل عليه الحياة المزدهرة في قرطبة وإشبيلية وغرناطة وبغداد والبصرة.. وغيرها.

مدن عربية كثيرة تخللتها القنوات المائية والأنهار والقناطر والجسور، التي تربط بين أجزائها مع تكوينات معمارية رائعة التخطيط، فذّة في التنفيذ، كما في بغداد ومصر القاهرة.. وأعاد العرب بناء ما تهدم منها في بلاد الأندلس في سنة (١٠١هـ)، وبلغ طول قنطرة أصفهان (٢٠٥) أمتار وعرضها نحو (١٤) متراً، ولها ستة مسالك مخصصة.. وقال عنها الرحالة الإنجليزي سايكس إنها تعد من أعظم القناطر في العالم.

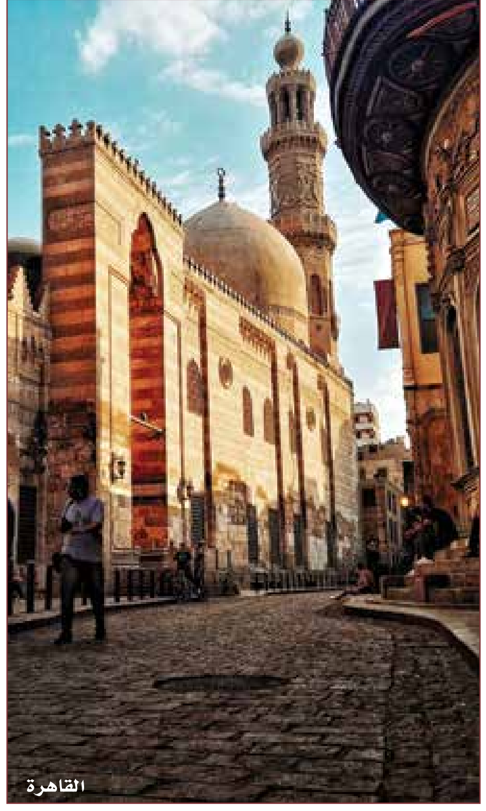
ألزمت الدولة أهل الأسواق بالحفاظ على نظافتها وكنسها من الأوساخ والطين، وحذرت من خروج المجاري إلى وسط الطريق وألزمت أصحابها بحفر حفرة داخل الدار لتجميع المياه العادمة، ومنعت رمي القمامات بالطرق، فضلاً عن ترك مياه المطر والأوحال في الطرق من غير مسح.. واشترطت على الخباز أن يكون ملثماً وعلى جبينه عصابة، وأن يزيل شعر ذراعيه كي لا يسقط شيء منه في العجين، وألزمت أصحاب محال الأكل بتنظيف آلاتهم بالماء الحار والأشنان يومياً، وبتغطية أواني الطبخ حفظاً لها من الذباب وهوام الأرض، وأصحاب الحمامات بأن يقوم القيّم بغسل المآزر كل مساء بالصابون.

أما سمة البيوت العربية فكانت تركيزها على الداخل أكثر مما على الخارج؛ فالبيت فناء داخلي مكشوف، وحوله الغرف، التي تطل على الخارج من خلال نوافذ عالية أو مشربيات؛ فحتى في يوم حار جداً يهب نسيم معتدل البرودة إلى داخل الرواق، في توظيفٍ جميل لمبادئ علم التحريك الحراري. كانت بيوت دمشق تبدو من الخارج متواضعة المظهر، بينما في الداخل تعج بكل ما يشتهيه قاطنها من جمال التخطيط وحسن الإقامة وكثرة الزخارف، بغرف موزعة في طبقَتين تُحاط بفسحة مكشوفة مزينة بالنباتات ونوافير المياه.

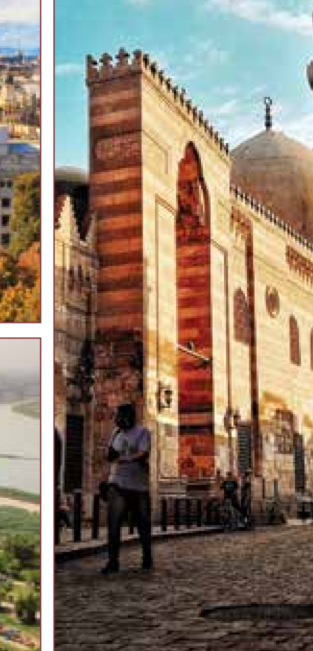
مع نهاية القرن الخامس الهجري ظهرت المدارس واستمرت بأداء وظيفتها باستمرار توارد ريعها من الأوقاف الموقوفة عليها من أراضٍ وعقار. تلك المدارس وصلت إلى مستوى

توافُر المياه واعتدال الأجواء وقرب المرعى والإضاءة والبنية التحتية من شروط بناء المدينة العربية

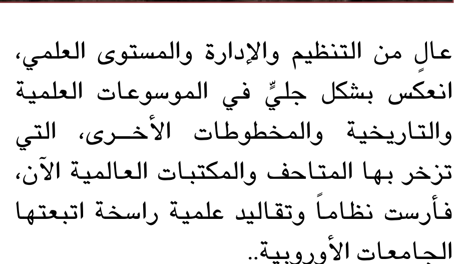

لوحة قديمة لمدينة القاهرة



القاهرة



مدريد



بغداد

عالٍ من التنظيم والإدارة والمستوى العلمي، انعكس بشكل جليٍّ في الموسوعات العلمية والتاريخية والمخطوطات الأخرى، التي تزخر بها المتاحف والمكتبات العالمية الآن، فأرست نظاماً وتقاليد علمية راسخة اتبعتها الجامعات الأوروبية..

ولدواعي وظيفتها في النظافة والتطهر كثرت الحمامات العامة، منها للرجال وأخرى للنساء، فنظمت السلطات إنشاءها، وتزويدها بمصادر المياه عبر قنوات، وأخرى عبر قنوات صرف، وغالباً ما يستخدم في بنائها الآجُرّ والحجر وتفرش أرضياتها بالرخام. وقد أحصى اليعقوبي (ت ٢٨٢هـ) عشرة آلاف حمّام في بغداد.

وكان الوليد بن عبدالملك أول من أنشأ (البيمارستان) في العام (٨٨هـ) في دمشق لتوفير الخدمات الطبية والعلاجية للعامة، وخصص مرتبات مالية للعميان والمجذومين.. واشتمل البيمارستان، الذي انتشر في بلاد العرب والمسلمين على قاعة للحميات، وأخرى للرمد، وثالثة للجراحة، وزوّد بمطبخ لتجهيز الطعام للمرضى وبموضع للأدوية والأشربة (صيدلية).. وبلغ التكامل ذروته عندما قُرّر مكان لتدريس الطب فيه.

اهتم الحكام بتوصيل الماء العذب إلى مدنهم، فإلى بغداد مد المنصور قناتين من دجلة ومن الفرات.. وإلى سامراء شق المتوكل قناتين؛ صيفية وشتوية تتخللان شوارعها. واشتهر استغلال الأنهار في تزويد مرافق المدن عبر قنوات متفرعة كدمشق التي: (قلّما تجد داراً أو مسجداً أو رباطاً أو مدرسة أو خاناً، إلا وفيها ماء جارٍ)!! استخدم أسلوب القنوات لتوصيل المياه إلى جميع منازل مجريط العربية الإسلامية (مدريد) في شبكات منفذة بطريقة هندسية محكمة.. كذلك في نيسابور ومرو، وعرف في الجزيرة العربية، وفي تونس وواحات جنوبي الجزائر. وفي مراكش نفذت شبكة كهذه مؤلفة من (٣٥٠) قناة جوفية طول كل منها (٥) كيلومترات!

وتعتبر دمشق من أروع المدن العربية التي برع أهلوها في استغلال مياه الأنهار؛ فيشير بنيامين التطيلي إلى أن نهر بردى يخترقها وتحمل مياهه إلى دور كبار الناس في أنابيب، وتنقلها القساطل إلى الشوارع والأسواق... واستغل أهل المدينة جريان ماء النهر إلى دورهم، فجعلوه يأتي بالموائد الغانية ويعود بالأواني الفارغة، وقد بقي ذلك إلى عهد قريب في دور الصالحية التي يخترقها نهر يزيد.

الأسواق والمرافق والطرق والخدمات المتعددة توافرت في كل المدن العربية شرقاً وغرباً



أ.د. محمد صابر عرب

يعدُّ مرجعاً علمياً رصيناً

لماذا عُني سلطان القاسمي بمكاتبات السلطان بَرْغَش

على الرغم من كل ما كتب عن تاريخ عمان بأقلام عربية وأجنبية، لاتزال مصادر تاريخ هذا البلد في حاجة إلى مزيد من الكشف والدراسة والبحث، برغم أن عُمان قد عنيت أخيراً بإنشاء هيئة خاصة بالوثائق، وفي سنوات قليلة قطعت تلك الهيئة شوطاً كبيراً في جمع الكثير من الوثائق والمخطوطات من معظم دول العالم ذات العلاقة بتاريخ عمان، وخصوصاً من الأرشيفات الأوروبية، لكن تبقى الوثائق الإفريقية مهمة جداً، خصوصاً المتعلقة بزنجبار، التي كانت العاصمة الثانية لعُمان، في حاجة إلى مزيد من الكشف والبحث.

ورغم كل ما كتب عن تاريخ عُمان بأقلام عربية وأجنبية، لكن الكثير من تاريخ هذا البلد العربي العريق لايزال في حاجة إلى جهد المؤرخين والباحثين، لذا ليس مستغرباً أن يتولى أحد المثقفين الكبار الكتابة في كثير من دراساته عن تاريخ عُمان، وهو صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، الذي عُني ليس بتاريخ عمان فقط، بل بتاريخ كل منطقة الخليج، لهذا فهو يعدُّ مرجعاً أكاديمياً علمياً رصيناً. ونظراً إلى عشقه للتاريخ وعنايته الفائقة بكل ما يتعلق بالتاريخ العربي، فقد أقدم على إنجاز عمل علمي فائق الأهمية وشديد الصعوبة، وهو سجل نادر عن مكاتبات السلطان برغش (١٨٣٧-١٨٨٨م) سلطان زنجبار، وهو يتناول حقبة تاريخية كان فيها السلطان برغش سلطاناً على زنجبار (١٨٧٠-١٨٨٨م)، وهذا السجل بمثابة صورة نابضة بحياة مجتمع زنجبار، في جوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية.

يعد هذا السجل بمثابة دفتر أحوال، يتضمن كل تفاصيل الحياة في هذا المجتمع الإفريقي، حيث يجلس السلطان كل يوم في جلستين صباحاً ومساء، قد خصصهما للنظر في مشاكل الناس، ليس باعتباره حاكماً فقط، بل باعتباره مصلحاً اجتماعياً ينظر في شؤون رعيته، يحكم بين الناس بالعدل، لا يفرق بين عربي وإفريقي، يأتي إليه الأفارقة من زنجبار وحتى البحيرات الاستوائية يطلبون منه المساعدة في زراعة أراضيهم وحقولهم، فضلاً عن الحكم بينهم فيما يتعلق بكل شؤون حياتهم، وقد راح الرجل يزرع الخير والنماء والمحبة في مجتمع لم يكن موضع عناية الأوروبيين.

تجاهل الأوروبيون كل ما أنجزه العرب في شرق إفريقيا، بل حاول بعضهم النيل من الوجود العربي في إفريقيا، على الرغم من اعتمادهم على المصنفات العربية التي ترجم الكثير منها إلى اللغات الأوروبية، وقد أشاد المنصفون منهم بالدور الذي قام به العرب في التعريف بأجزاء شاسعة من القارة الإفريقية، بل إن كثيراً من الرحالة الأوروبيين قد قرؤوا بإمعان ما كتبه العرب عن المناطق التي ارتادوها، وقد أدرك بعضهم أهمية ما خلفه العرب من التراث العربي الإفريقي، حينما نقلوا الكثير من المخطوطات العربية إلى مكتبات بلادهم، كالمتحف البريطاني في لندن، والمكتبة الوطنية في باريس، وقد ترجم الكثير من هذا التراث إلى اللغات الأوروبية.

لقد عُنيت الجامعات الإفريقية أخيراً بما خلّفه العرب من تراث مخطوط ووثائق، وخصوصاً عن عصر دولة البوسعيد في شرق إفريقيا، وبعض المخطوطات التي كتبت باللغة السواحيلية. وتجدر الإشارة إلى دور جرنفيل فريمان أحد المعنيين بتاريخ شرق إفريقيا في العصر البرتغالي، فضلاً عن الجهود التي بذلها كل من ستيجان Stigand، وبرنس Prins، وهتشنز Hichens في دراسته البديعة عن الأدب السواحيلي، وتأثره بالثقافة العربية، وهو واحد ممن أحرزوا نجاحاً في العثور على الكثير من المدونات العربية والسواحيلية،

وخصوصاً عن تطور الإمارات العربية في ظل عصر البوسعيد، ابتداء من عصر النباهنة في جزيرتي بات ولامو، فضلاً عما كتبه جرنفيل فريمان في كتابه الشهير (السلوى في تاريخ كلوة).

لهذا كله تأتي أهمية السجل الوثائقي المخطوط الذي حققه وفك طلاسمه باقتدار الشيخ سلطان القاسمي، والذي لم نكن نعرف عنها شيئاً، وقد جاء تحت عنوان: (سجل مكاتبات السلطان برغش) وهو مخطوط كان التعامل معه غاية في الصعوبة، فقد كُتب بلغة مختلطة تجمع بين العربية والسواحيلية والإنجليزية، وبحكم ثقافة شيخنا الواسعة، والتي جمعت بين التاريخ والجغرافيا والأدب، ففضلاً عن الإدارة، فقد وجد من وقته ما سمح له بتحقيق ونشر هذا العمل العلمي الفريد، ضمن سلسلة منشورات القاسمي (٢٠٢٠م)، وقد تمكن بمهارة فائقة من قراءة هذه النصوص.

أعتقد أنه في غيبة هذا السجل الوثائقي، كان من الممكن أن نفقد الكثير من الحقائق التي تتعلق بمعاملة العرب للأفارقة، ومساواتهم جميعاً في الحقوق والواجبات، وهذه الوثائق تقدم شهادة نابضة بالحياة عن سياسة السلطان برغش، الذي كان يخصص جلستين في قصره كل يوم، حيث يلتقي بأصحاب المظالم من العرب والأفارقة، ولا يتردد في إنصاف المظلومين من الأفارقة مهما كان المشكو في حقهم ، ومهما كانت قبيلتهم أو مناصبهم. والجميل جداً في هذا المخطوط البديع أنه يرصد يوماً بيوم العلاقة بين السلطان برغش والعاملين معه في قصره أو في مزارعه من الأفارقة الذين كانوا يشاركونه في مأكله ومشربه، فضلاً مشاركته لهم في أفراحهم وأتراحهم، في ظل منظومة اجتماعية اقتصادية تتسم بقدر من الإنسانية، ما جعل من شرق إفريقيا واحة للمحبة والخير والنماء.

تسجل هذه الوثائق أنشطة السلطان الاقتصادية والتجارية في شتى مناحي الحياة، وخصوصاً في زراعة الأرض وشق الأفلاج ووضع قواعد دقيقة لنظام الري، ما أحدث انتعاشة اقتصادية، حيث تضاعف محصول القرنفل والفاكهة، مما عاد على العرب والأفارقة جميعاً بالخير والنماء، باعتبارهم شركاء حقيقيين، بعد أن انخرط الجميع في مجتمع ندرت في الجريمة، بل كادت تنعدم، بعد أن كانت تعم فيه الفوضى من قبل.

شكراً لعالمنا الجليل الذي أمتعنا بما قدمه من كشف علمي جديد، أزاح الغموض عن مجتمع التبست حوله الحقائق، لم يتحر بعض المؤرخين الأجانب عن كتابة تاريخه بشكل منصف.

وإذا كان من الصعب أن أقدم تعريفاً وافياً عن هذا العمل الوثائقي المهم، فإنني أحيل القارئ إلى قراءة هذا العمل العلمي البديع، في شكله العلمي الوثائقي، خصوصاً أن الشيخ سلطان قد نشر كل نص مصحوباً بترجمة عربية رصينة، وهو إنجاز يضع القارئ بين نصين: النص الذي ورد في صلب السجل الوثائقي، والنص المقابل مترجماً باللغة العربية الفصيحة.

ولا شك في أن تاريخ العرب في شرق إفريقيا يعد من الصفحات المجيدة في التاريخ الإفريقي، نأمل أن يعكف الدارسون العرب وغيرهم لاقتفاء آثار هذه الكتابات قبل أن تتبدد المدونات العربية، أو يقتصر الدارسون على المصادر الأوروبية وحدها.

إن ما أنجزه الشيخ سلطان من جهد فائق يعد كشفاً علمياً، يفتح المجال أمام الدارسين العرب والأجانب لكي تنجلي الحقائق التي حاول بعضهم إخفاءها، ولهذا نحن أمام مهمة علمية تستحق العناية من الدارسين ومراكز البحوث الوثائقية والتاريخية، لكي نحصل على مصورات من هذا التراث العربي، وإزالة الركام عن تاريخ حافل من المنجزات الحضارية والعمرانية والاجتماعية، حتى لا تظل الصورة النمطية للعرب باعتبارهم تجاراً للرقيق.

لهذا فالباحثون في الدراسات العربية والإفريقية، مدينون لمؤرخنا الشيخ سلطان بن محمد القاسمي، بما أنجز من جهد متميز فائق، يضاف إلى ما سبق وقدمه للمكتبة العربية من أعمال تاريخية وجغرافية وأدبية ومسرحية، استحق بها أن يكون راعياً للثقافة العربية.

لاتزال مصادر تاريخ عُمان في حاجة إلى المزيد من الكشف والدراسة

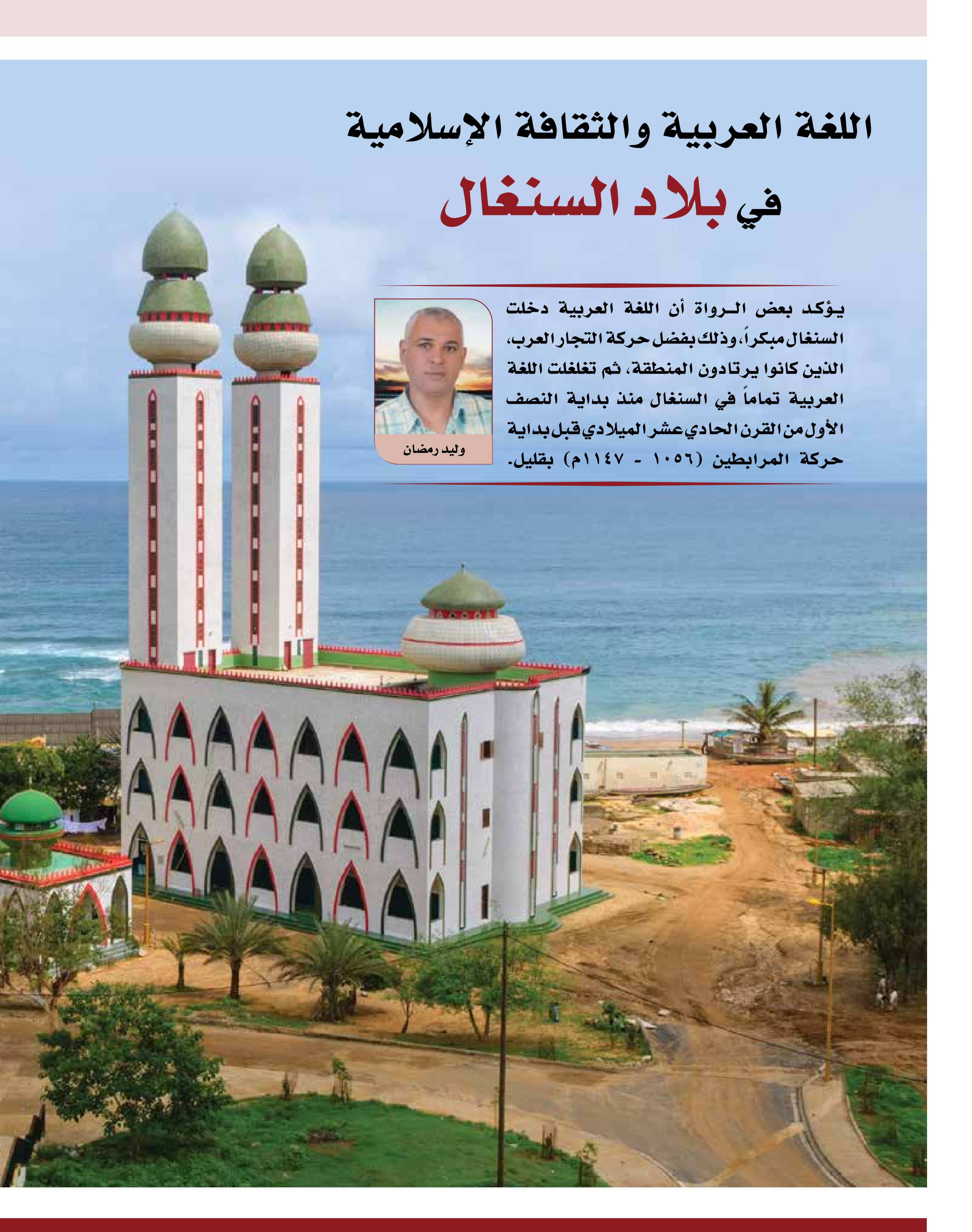
أقدم سلطان القاسمي على إنجاز علمي فائق الأهمية وشديد الصعوبة

يرد على تجاهل الغرب كل ما أنجزه العرب في شرق إفريقيا ومحاولة النيل من شرعية وجودهم في إفريقيا

اللغة العربية والثقافة الإسلامية في بلاد السنغال

وليد رمضان

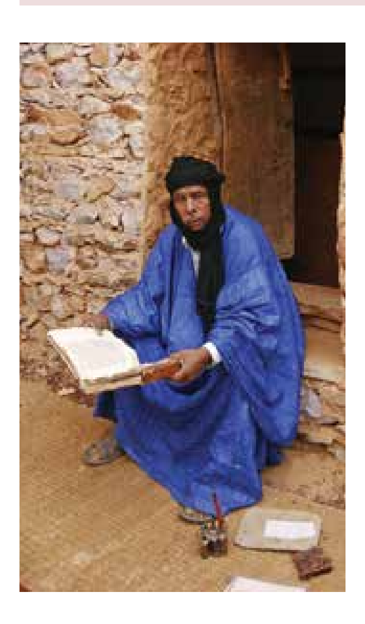
يؤكد بعض الرواة أن اللغة العربية دخلت السنغال مبكراً، وذلك بفضل حركة التجار العرب، الذين كانوا يرتادون المنطقة، ثم تغلغلت اللغة العربية تماماً في السنغال منذ بداية النصف الأول من القرن الحادي عشر الميلادي قبل بداية حركة المرابطين (١٠٥٦ - ١١٤٧م) بقليل.



كما يؤكد بعض الباحثين والمؤرخين أن اللغة العربية رافقت الإسلام في السنغال، منذ بداية مسيرته، ما أسهم في تأثر السنغاليين باللغة العربية والثقافة الإسلامية.. ظهر ذلك في كل مظاهر الحياة الروحية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، كما كان احتكاك السنغاليين العرب، وخاصة الموريتانيين والمغاربة في شمالي إفريقيا، دور كبير في ذلك، وكذلك التجار والشيوخ، وقد أدى هذا إلى بروز عدد كبير من الكلمات العربية في اللغات المحلية الإفريقية وخاصة السنغالية مثل اللغة الولوفية والفولانية.

تختلف الروايات حول دخول الإسلام والثقافة الإسلامية في السنغال بالتحديد، فبعض المؤرخين يؤكدون أن الإسلام دخل السنغال بفضل عبدالله بن ياسين الذي رابط في شبه جزيرة قرب ضفاف نهر السنغال في القرن الحادي عشر الميلادي، ورواية أخرى يؤكدها السنغاليون تقول إن الإسلام وصل السنغال مع تيار جيش عقبة بن نافع وذلك بدليل أن صحراء لمتونة التي وصلها عقبة مع جيشه أثناء مطارداته للبربر، هي الصحراء المشتركة الآن بين أهالي السنغال وأعراب المغاربة الذين يعيشون على كثبان تلك الصحراء.

ويرى آخرون أن انتشار اللغة العربية في غربي إفريقيا كان بسبب طلائع عبدالله بن ياسين الذي استقر في فوتا السنغالية، وذلك نحو القرن الحادي عشر الميلادي، ومنذ ذلك الزمن مازالت اللغة العربية تنتشر على الرغم من أن اللغة الفرنسية هي اللغة الأولى في السنغال،



رافقت الإسلام منذ بدايات دخوله إلى السنغال وأثرت في حياتهم وثقافتهم

تتعدد الروايات إلا أن القرن الحادي عشر الميلادي شهد وصول الإسلام إلى السنغال



مخطوطات عربية في تمبكتو


من أسواق دكار عاصمة السنغال

بجانب لغات محلية أخرى هي: البلنتية – الفولية – الدلولية – السوتينكية – السيريرسينية – السولومية – المندنكوية – الماتينكية واللهجة الحسانية، وأصبحت اللغة العربية جزءاً لا يتجزأ من التكوين العقلي للإنسان السنغالي وثقافته، واللغة المتداولة بين أهالي السنغال، فكانت الإدارة الاستعمارية تتعامل بها مع الشعب السنغالي، لكن الفضل الأكبر في انتشار اللغة العربية وترسيخ جذور الإسلام وثقافته في السنغال يعود إلى المرابطين عندما اتخذ عبدالله بن ياسين (رباطة) بضفاف نهر السنغال وقضى فيها هو وأصحابه سنوات طويلة (١٠١٣ – ١٠٥٣م) يعلّم الأفارقة الدين والثقافة.

لقد أثر المرابطون في شعوب السنغال تأثيراً كبيراً وامتزجوا بهم إلى حد التزاوج والتصاهر، وبفضلهم أصبح سكان هذه المنطقة مسلمين وكان حاكم هذه البلاد (واردبابي) أول حاكم زنجي اعتنق الإسلام، وبذلك أصبح الدين الإسلامي رسمياً لدى المجتمعات الإفريقية وبعد رحيله قام أبناؤه بمواصلة رسالة أبيهم في نشر الدعوة الإسلامية، كما أن اللغة العربية وجدت ترحيباً من الناس داخل القرى والمدن بسرعة ويسر.

ومن الإنصاف أن نذكر ونشيد، بدور الشيوخ في نشر اللغة والثقافة العربية الإسلامية في غربي إفريقيا بصفة خاصة، وفي القارة الإفريقية بصفة عامة، فقد كان لعلماء الصحراء في كل العهود القديمة والحديثة دور عظيم في نقل اللغة العربية والإشعاع الثقافي والفكر الإسلامي إلى شعوب السنغال، وقد كان للاتصال المباشر بين السنغاليين والموريتانيين واختلاطهم لأجل الدين والعلم والتجارة، الفضل في تغلغل اللغة العربية والثقافة الإسلامية.

كما لعب شيوخ (تمبكتو) دوراً كبيراً في نشر اللغة العربية والثقافة الإسلامية في غربي إفريقيا منذ قيام دولة غانا ومالي وصنغاي، أما في بلاد تكرو فقد تحملت شعوبها أعباء الثقافة الإسلامية ثم نشرها، وكان منهم شيوخ فوتا مثل سليمان بال، عبدالقادر، الحاج عمر، وكان هؤلاء أول من طبق الحكومة الإسلامية في الدولة السنغالية واستعمل اللغة العربية في إدارتها، كما قام الشيوخ من المتصوفة في القارة الإفريقية بدور ثقافي لا يمكن تجاهله أو التقليل منه، وعلى رغم الكثير من الضغوطات فقد قام الشيخ أحمد باه والحاج مالك وأحمد بامبا وإبراهيم نياس وغيرهم بدور كبير في نشر الإسلام في السنغال والثقافة العربية في البلاد السنغالية، كما ترك الحاج عمرتال العديد من المصنفات والمؤلفات باللغة العربية، وكان له دور كبير في نشر اللغة والثقافة العربية الإسلامية، أما عثمان دام فوجو وأخوه عبدالله الحاج عمر الفوتي فقد تركا مدونات عديدة في اللغة العربية وآدابها، وكذلك الحاج مالك سي، والشيخ أحمد بامبا، والحاج إبراهيم نياس.

أصبحت اللغة العربية جزءاً من التكوين العقلي للإنسان السنغالي وثقافته

أثر المرابطون في شعوب السنغال وامتزجوا بهم إلى حد التزاوج والتصاهر

الحاج مالك سي


الشيخ أحمد بامبا


الحاج إبراهيم نياس


عثمان دام فوجو


عقبة بن نافع - رسم افتراضي

بعد ظهور الإسلام في السنغال، ظهرت مراكز تعليمية مهمة لنشر الإسلام وثقافته، وكان من أهمها جامعة بير الشعبية التقليدية الدينية العريقة، حيث لعبت دوراً ريادياً في نشر شعاع اللغة والثقافة والعلم، وهي أول جامعة على أرض السنغال وأسسها القاضي عمر فال، لكنها أحرقت هي ومنطقة بير بيير في عهد الجنرال الفرنسي فيدريه (١٨٦٤م).

ولعبت جامعة كوكطي الإسلامية العريقة دوراً عظيماً في نشر الإشعاع الفكري والديني وتضم منطقة فوتا مدارس علمية لا تقل أهمية عن جامعتي بير وكوكي مثل مدرسة بوغي وغجلين، ومنذ منتصف القرن الماضي ظهرت مدارس ومعاهد حديثة ذات مناهج معاصرة، وذلك بعد ما رحل بعض المستعربين إلى العالم الإسلامي لتلقي العلوم الإسلامية واللغة العربية وآدابها، وبعد عودتهم الى بلدانهم الأصلية أسسوا معاهد ومدارس نظامية، على أن المدارس العربية القديمة كانت ذات صبغة أصيلة، فكانت مناهجها وطرائق تدريسها تقليدية، وعند رجوع هؤلاء المستعربين الجدد من الجامعات الإسلامية كالأزهر والزيتونة والقرويين والمملكة العربية السعودية وليبيا أحدثوا تطورات جديدة في نظام التعليم العربي ومناهجه، وكان من أبرز هذه المؤسسات التعليمية ذات الصفة الحديثة.. معهد الشيخ عبدالله نياس، ومعهد الأزهر للشيخ مرتضى إمباكي، ومنار الهدى، ومركز التعليم الإسلامي وغيرها، ومنذ السبعينيات في القرن الماضي تزايد عدد المدارس باللغة العربية في السنغال حاملة الشهادات العليا.

ويرى بعض الباحثين ان كل اللغات السنغالية مثل (ولوف – التكرو – الماندينكي) أخذت من اللغة العربية، وكان الشعب السنغالي يستخدم الحرف العربي في الكتابة ولذلك كانت كل المخطوطات في السنغال ذات أصل عربي، وكان الشيوخ السنغاليون يدونون ويؤلفون باللغة العربية (شعراً ونثراً)، وقد أسهم هذا في نشر اللغة العربية والثقافة الإسلامية وجعلها من مكونات العقل السنغالي المسلم، وقد رافقت اللغة العربية الإسلام فحيثما ظهر الإسلام كان بجانب اللغة العربية، وقد اعتنق الشعب السنغالي الإسلام وأحب اللغة العربية وتأثر بها، وذلك في كل مظاهر حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وخاصة في حياته الروحية.


من المعالم الأثرية



مكتبة الإمام السيوطي في تمبكتو

ولعبت القنوات الفضائية دوراً كبيراً في نشر اللغة العربية والثقافة الإسلامية مثل قناة القيروان، حيث انبعث من القيروان شعاع إلى الجنوب وصولاً إلى السنغال وقناة فاس التي مر بها التصوف وخاصة التيجانية، وهناك عناصر من علماء فاس ومراكش الذين يترددون إلى موريتانيا ويعملون هم وتلاميذهم وسط القرى لنقل اللغة العربية والقيم الإسلامية إلى سكان الجنوب، وقناة شنقيط التي أسهمت في وصول اللغة العربية والثقافة الإسلامية إلى السنغال، وفي تكوين ملامح الثقافة الإسلامية والعربية، ويذكر التاريخ، أن ثمة روابط عميقة الجذور ربطت قبل الاسلام بين (شنقيط) وبلاد السنغال، وذلك بحكم الجوار، ولما جاء الإسلام توطدت أواصر العلاقة بينهما، وكذلك قناة تلمسان بالجزائر من مدينة توات، حيث عبرت عنها إلى ما وراء الصحراء على يد مهاجرين منذ القرن الخامس الميلادي.

لعبت الجامعات والقنوات الفضائية العربية دوراً كبيراً في نشر اللغة العربية والثقافة الإسلامية



د. يحيى عمارة

جمالية اللغة العربية في القصيدة الفكرية

لم تكن اللغة العربية عبر تاريخ الفكر العربي إلا إحدى القضايا المركزية له، فكل ميدان فكري، وجد نفسه مضطراً إلى أن يعترف بوظيفتها داخل نسقه المعرفي، لأنها أداته الأساسية في التعبير عن مقاصده. لذا؛ كانت اللغة ورشاً معرفياً وجمالياً لكل الميادين الفكرية العربية، لتكون بذلك تعبيراً نابضاً بحاجات الفكر ومقتضياته في كل عصر. هذا إن دل على شيء، فإنما يدل على مركزية اللغة العربية في الفكر والوجود والحضارة عبر التاريخ العربي.

فقد كانت منذ (ينابيعها الأولى) رداءً جمالياً ومعرفياً وحضارياً للفكر العربي، حيث أبدع بها الشعراء والفلاسفة والمفكرون والأدباء والمؤرخون؛ ليقدموا للعالم روح الإبداعية والتفلسف والتفكير؛ حتى أصبحت جدلية العلاقة بين الشعر والفكر عندهم متسمة بالتكاملية والتفاعلية، إذ كل المنشغلين العرب الذين تحدثوا فكراً عربياً، أو أبدعوا قولاً شعرياً، عملوا على تجديد الفكر عبر اللغة العربية، التي أسعفتهم كثيراً على التعبير الفلسفي والشعري معاً، وذلك بسبب ثراء اللسان العربي لفظاً ومعنى.

وهنا لا بد أن نشير إلى أن القارئ للمؤلفات العربية قديماً وحديثاً ومعاصراً، نادراً ما يجد أن أصحابها لم يشيروا إلى هذه القضية، التي تعد من القضايا الجوهرية في الثقافة العربية تستحق المتابعة والدراسة. فمن نافل القول، أن ننكر الاتصال بين الفكر والشعر في اللغة العربية، فحتى الذين كانوا يذهبون إلى أن الشعر إلهام وموهبة، لم يكن في استطاعتهم، أن ينكروا هذا الاتصال القوي المتين بين الفكر والشعر، ولو أنهم لم يكونوا يحددون هذه الصلة القوية المتينة بين البيئة الفكرية والشعرية، وبين التطورات التي تطرأ على هذه البيئة، على الرغم من أن تَمَثُّل هذا الموضوع وبلورته، ظل غامضاً في التفكير النقدي القديم منه والحديث، والقليلون هم الذين تنبهوا، استمداداً من النظريات الغربية، إلى التفاعل المعرفي والرمزي والوجودي الموجود بين الفكر والشعر؛ لتصبح جمالية اللغة العربية في الشعر، هي المرجعية الثانية في كل حديث معرفي، يبتغي تقويم اللسان العربي بعد المرجعية القرآنية الأولى، خاصة بعد عصر صدر الإسلام.

إن استخدام اللغة العربية واللهجات القريبة منها في الشعرية، كانت ومازالت أداة للتعبير عن مستويات التفكير العربي. لهذا؛ فهي في الشعر العربي، كشف وانكشاف للفكر والمعرفة والجمالية، وسبيل للتعمق في هذا

> **ظهرت النزعة الفكرية في سياق الشعرية العربية في منجزات الأدباء والشعراء القدامى (أدب الفلاسفة وفلسفة الأدباء)**

الكشف والانكشاف بالمعنى الفلسفي. فَفَهْمُ جمالية اللغة واستيعابها، مدخلان رئيسان للتعرف إلى مستويات الفكر العربي، لأننا باللغة العربية، نتحدث عن جمالية الأشياء والحيوات والأكوان في الحضارة العربية، وبها كذلك، نتحدث بعد هذا وذاك عن علاقة الفكر العربي بتلك الجمالية، إذ يَتِمُّ التفكير باللغة في غالب الأحيان.

لقد كانت اللغة العربية عبر كل العصور، مرآة صادقة لحالة الفكر السائد في كل عصر، كما كانت صلة بين الحركة الفكرية والحركة الأدبية، تلك الصلة التي تربط الشعر بالفكر والفكر بالشعر، كانت ومازالت صلة معرفية وحضارية وبيئية، وهي لا تقتصر على ثنائية الشكل الشعري والمحتوى الفكري فقط، بل تتجاوز ذلك بانفتاحها على ثنائيات متعددة تتميز بالتكاملية فيما بينها مثل ثنائية الروح والجسد، وثنائية الفرد والمجتمع، وثنائية المبنى والمعنى.

فالمفكر العربي يعاشر اللغة ليُوَلِّدَ منها الفكر بمصطلح نعوم تشومسكي اللسني، ويحقق بها الذات ويضمن بها طابعه الخصوصي، فيما يتجه الشاعر، طلباً للهدف نفسه، إلى تجسيم رؤية كونية، من خلال استنباط أعماق الدلالات الغائرة في اللغة، والانتفاع الأقصى من إمكاناتها، وتشكيلها في أنساق تخييلية تخرج بها عن المعاني المباشرة. ويجرنا ذلك إلى الحديث عن القصيدة الفكرية في الشعرية العربية، والتي تقوم على مجموعة من الخصائص نذكر منها: المرجعية الفلسفية للشاعر، وطرح السؤال الوجودي، وتجديد اللغة من الداخل، ثم الجمع بين الوجدان والعقل أحياناً. وهنا، لا بد أن نشير إلى أن هذه القصيدة لا تجعل شعارها البناء الجمالي للقول الشعري شعار مفارقة بين القصائد، وإنما تقف عند المعنى قبل المبنى، المعنى المنفتح على الأسئلة الوجودية والإنسانية والمعرفية، لهذا فقد أبدعتها كل التيارات الشعرية العربية المعهودة: التيار الكلاسيكي– التيار الرومانسي– التيار الحداثي. إلا أن التجاوب معها يتفاوت من تيار إلى آخر. وقد تأثر بها الفلاسفة والمفكرون العرب.

وبالجملة يمكن القول، إن النزعة الفكرية في سياق الشعرية العربية، ظهرت بجلاء في منجزات الأدباء والشعراء العرب القدامى، من أمثال أبي حيان التوحيدي، الذي قيل عنه إنه (أديب الفلاسفة، وفيلسوف الأدباء) إشارة إلى أن هذا المفكر الأدبي، إن صح التعبير، قد استطاع أن يقدم لنا عوالم الفكر في أسلوب أدبي، جعل اللغة العربية تتجدد في خطابها معجماً ونسقاً ومضموناً، إضافة إلى إدخال عنصر الإمتاع الذي يتضمنه النص الأدبي، وأبي العلاء المعري، الذي يُعَدُّ من الشعراء العرب الذين جعلوا من الشعر تجربة (في الفكر)، جعلته ينفرد من بين كل طبقات الشعراء وفحولهم ومراتب الأدباء واللغويين، بكونه المفكر الذي اقترن هاجس الشعر لديه بهاجس المشاركة، فَتَفاعَلا وتَكامَلا. وبرزت كذلك عند الأدباء العرب المحدثين، من أمثال أدباء المهجر، خاصة عند الثلاثي جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي، وعند محمود عباس العقاد، لتصبح الظاهرة أكثر انتشاراً عند الشعراء المعاصرين من أمثال محمود حسن إسماعيل وصلاح عبدالصبور ومحمد عفيفي مطر ومحمد السرغيني ومحمد بنيس.

يمكن القول، إن اللغة العربية استطاعت أن تجمع في لسانها بين منطقية الفكر ووجدانية الشعر، فكان هذا بحد ذاته خصوصية معرفية ولسانية وجمالية، تَمَكَّنَ الأدباء والمفكرون العرب من خلالها، التعبير بها، بحيث اعتمدوا إلى حد كبير على اللغة العربية المتأصلة فيهم، وعملوا على تجديدها من الداخل، والتي أضحت تحمل في لسانها المعجمي والتداولي بواطن الفكر والمعرفة وجمالية التعبير والمعنى، وتبين بأنها لغة قوية العود، متينة، تستوعب اللهجات وباقي ألفاظ اللغات استيعاباً واعياً، قدمت في الإبداع الإنساني تراكماً جمالياً، مازال يفرض مكوناته على الذائقة، ففي لسانها ثمة جوهر مشترك بين الشعر والفكر، جعلها لغة ذات جمالية عالية، تفرض نسقها العام في خريطة الأنساق اللغوية العالمية.

تظل اللغة العربية إحدى القضايا المركزية في الفكر والوجود والحضارة عبر التاريخ العربي

تمثل رداءً جمالياً ومعرفياً وحضارياً للفكر والإبداع العربي

فهم جمالية اللغة واستيعابها مدخلان رئيسان للتعرف إلى مستويات الفكر العربي



يبحث في قضايا الحضارة

المفكر محمد قجة: نحن أمام عالم متغير

لا تجد الكلمات بُـدّاً من التواضع، في حضرة الكبار بإنجازاتهم المتعددة والمتنوعة على غير صعيد، وحسبها أن تنهل ما استطاعت من آثارهم، وخصوصاً إذا كانت في ضيافة مَنْ كان منهم عطاؤه يسبق الكلام.. هذا كان حالنا مع المفكر والباحث الكبير محمد قجة، الذي لم يمنعه عمره الثمانيني من مغادرة مسقط قلبه حلب، إلى العديد من الملتقيات العربية وغير العربية، التي إلى اليوم يُدعى إليها..



أحمد حسين حميدان

فهو الباحث في قضايا الحضارة وهو العضو في مجلس إدارة المخطوطات في مكتبة الإسكندرية، ومؤسسة الحضارة والعلوم البريطانية وعضو مجلس الأمناء في مؤسسة القدس الدولية، وتزيد مؤلفاته على عشرين كتاباً حاز في أبحاثها أكثر من جائزة محلية وعربية، في (جمعية العاديات) التقيناه ومن معنى اسمها وآخر أنشطتها بدأنا معه الحوار.

■ **جمعية العاديات لها فروع في العديد من المدن، وبرغم قِدَمِها بقي اسمها مجهول الدلالة عند الكثيرين.. ما معنى (العاديات) حتى اختيرت اسماً لهذه الجمعية العريقة؟**

– تأسست (جمعية العاديّات) السورية عام (١٩٢٤م) في مدينة حلب. وتعني كلمة (العاديات) الأشياء الموغلة في القدم، فكأنها من أيام قبيلة (عاد)؛ وسبب تأسيس الجمعية أن ضابطاً من الاحتلال الفرنسي أقدمَ على سرقة محرابٍ خشبي نفيس من جامعٍ في قلعة حلب. فتداعى بعض الغيورين ومنهم الشيخ كامل الغزي، والأب جبرائيل رباط إلى الدفاع عن الآثار والتراث، من خلال جمعيةٍ وكان مركزها الأم في حلب، ولها (١٦) فرعاً في المدن السورية الأخرى.

■ **ما أهم النشاطات والإنجازات التي قدمتها الجمعية على الصعيد المحلي وغير المحلي؟**

– تهتم (جمعية العاديّات) بالتراث الماديّ، من عمران وما يتصل به. وتهتم بالرحلات وزيارات الأماكن الأثرية، إضافة إلى المحاضرات والندوات، وتصدر الجمعية كتاباً سنوياً محكّماً بعنوان (عاديّات حلب) بعدة لغات بالتعاون مع جامعة حلب. كما تُصدر مجلةً فصليةً باسم (مجلة العاديّات)..

■ **حديثك عن نشاط الجمعية ذكّرني بفعالياتها المشهودة حين اختيرت حلب عاصمة للثقافة الإسلامية وهو ما سيجعلنا نتساءل عن سبب اختيار هذه المدينة عاصمة للثقافة، وأهم الإنجازات التي تمّ تحقيقها في تلك الدورة؟**

– في عام (٢٠٠٦م) تمت تسمية حلب عاصمةً للثقافة الإسلامية من قبل المنظمة الاسلامية للثقافة والتربية والعلوم، في إطار مواجهة ظاهرة (الإسلاموفوبيا) وإبراز دور المدن الإسلامية في الحضارة الإنسانية. وكانت حلب نموذجاً لتلك المدن بعمارتها الثريّة واقتصادها الضخم وتراثها الثقافي. وكان لي شرف النهوض بدور الأمين العام لهذه الاحتفالية، ما أتاح لي أن أوظّف إمكانات جمعية العاديات ضمنها.. وأصدرنا خلالها (١٧٣) كتاباً، توجناها (بالكتاب الذهبيّ) الذي يوثّق فعالياتها المتنوعة، من مؤتمرات علمية دولية ومهرجانات ومحاضرات، وحصلت حلب على شهادة التفوّق والتميّز من المنظمة الإسلامية للثقافة والتربية والعلوم..

■ **علاقتنا مع الآخر وخصوصاً الغربي الأوروبي، ظلت تعاني إشكاليات بقيت معلقة بين الثقافي والتاريخي وحملاته، وأنت في أبحاثك تناولت ذلك، ما رؤيتك اليوم لهذه العلاقة؟**

– تتمحور علاقتنا بالآخر قديماً وحديثاً على ثوابت، نراها في سياق الفكر والتاريخ، ويتجلّى ذلك في قبول الآخر والدعوة إلى الحوار، وهذا ما نجده مكرّساً في تاريخنا، بدليل بقاء النسيج الديموغرافي إثنيّاً ومذهبياً، على نقيض ما قامت به محاكمُ التفتيش ضد المختلفين معها..

■ **المثقفون الغربيون تحدثوا عن مستقبل فيه الكثير من الإثارة، أطلق فيه صموئيل هنتنغتون، صراع الحضارات، وفوكوياما بشّر بنهاية التاريخ واشبنلغر الألماني تحدث عن تدهور الحضارة، ما الذي يرمون إليه في هذه السلسلة من الأبحاث المثيرة؟**

– إن هذا يعتبر استمراراً لتلك الرؤية الغربيّة التي تؤمن بتفوّق الإنسان الغربي، والتي تفضي إلى الهيمنة الأحاديّة، وهو ما جاء التعبير عنه في كتاب صموئيل هنتنغتون (صراع الحضارات)، وكتاب فرانسيس فوكوياما (نهاية التاريخ)، ويتجّلى فيهما منظور رفض الآخر وتهميشه. وهناك تيارات أخرى في الغرب ترى أن حركة التاريخ تشير إلى تقلّص دور الهيمنة الأوروبية الأمريكية، ومثال ذلك كتاب أسوالد اشبنغلر الألماني: (تدهور الحضارة الغربية)، وكتاب كولن ويلسون الإنجليزي (سقوط الحضارة)، وكتاب بول كنيدي الأمريكي: (نشوء الإمبراطوريات وسقوطها)، فالنظرة إلى المستقبل متباينة ومختلفة، ونحن على أبواب عالم متغير..

■ **ألا ترى معي أن في هذه المرحلة التي ظهر فيها فيروس (كورونا) كشف للجميع مدى هشاشة القوى العالمية على اختلافها.. كيف تتراءى لك صورة حياتنا القادمة ومتغيراتها؟**

– تأتي موجة وباء (كورونا)، لتؤكّد هشاشة النظام العالمي القائم على الهيمنة الظالمة، ولأول مرّة يشهد العالم هذا الاضطراب، ويبقى الغرب متشبّثاً باستمرار الهيمنة والتحكّم بثروات الشعوب ومصائرها. وكما أن الحروب العالمية كانت مؤشراتٍ حاسمة للتغيير الدولي ورسم الخرائط الجديدة، يأتي اليوم وباء (كورونا) وكأنه أحداث حرب عالمية مزلزلة، وسيكون له أثره بكل تأكيد..

الرؤية الغربية تؤمن بتفوق الإنسان الغربي وهو ما يفضي إلى الهيمنة الأحادية

توجد تيارات في الغرب تشير إلى تقلص دور الهيمنة الغربية مثل اشبنغلر وبول كنيدي وكولن ويلسون


مدينة حلب





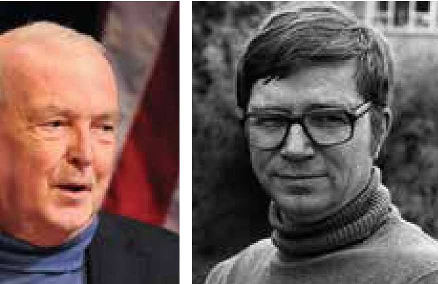
من مؤلفاته

■ **إضافة إلى أبحاثك التاريخية والفكرية، كتبت القصيدة الشعرية بأشكالها المتعددة ولك عدة إصدارات فيها، من خلال تجربتك ما رأيك في هذا التطور الذي طرأ على القصيدة العربية؟**

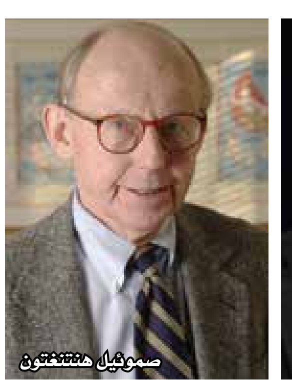
– الشعر عندي حالةٌ موسيقية في المقام الأول، إيقاعاً وهمساً وبوحاً داخلياً، وكتاباتي الشعرية يغلب عليها قصيدة العمود، التي أجد فيها روح ثقافتنا وتراثنا، كما أكتب قصيدة التفعيلة، التي أجد فيها مرونةً مفيدة في التحرّر من إسار القافية بشكل خاص. أما ما يُسمّى قصيدة النثر، فإنني أفضّل لها تسمية الخاطرة الفنية برغم احترامي لأصحاب هذه المدرسة في (مجلة شعر).

■ **التقيت العديد من الأدباء والمفكرين العرب الكبار، من بقي حاضراً في ذاكرتك أكثر من غيره، وأي خاطر يحضر إليك حين تطالعك صورة له؟**

– من خلال اهتمامي بالشأن الثقافي، أتيح لي أن ألتقي كثيراً من رجال الفكر والأدب والإعلام، عربياً وعالمياً. وقد تمّ توثيق ذلك في الكتاب الذي أصدرته وزارة الثقافة السورية عني بعنوان (محمد قجّة الباحث المبدع) وفي مقدمة مَنْ يحضرني منهم نجيب محفوظ.. سيّد الرواية العربية، وكانت اللقاءات في الحلقة الأدبية في (مركب فرح) أو في فندق (شيبرد) في القاهرة، وقدّمت له درع مدينة حلب، ونشرتُ دراسةً موسّعة حول أعماله الروائية في (جريدة الأهرام) ، وجمال الغيطاني.. الروائي الكبير، وهو من أعز أصدقائي، زارني في بيتي وفي مكتبي مرات، وزرته بدوري، وكتبت في مجلته (أخبار الأدب) لمدة طويلة.. وعبد السلام العجيلي؛ الطبيب الأديب الروائي والصديق الحميم الذي لا يغيب.. ومحمود درويش.. الشاعر الكبير، ولقاءاتنا في القاهرة، والحديث عن دواوينه المتعددة، وكنت أبدي له إعجابي الشديد بديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)، ومحمد حسنين هيكل.. كبير الإعلاميين العرب، واللقاءات في مكتبه بصحبة الصديق جمال الغيطاني، والحديث في شؤونٍ وشجون حاضرنا العربي..


كولن ويلسون


بول كنيدي


صموئيل هنتنغتون

فوكوياما


أسوالد اشبنغلر

علاقتنا مع الآخر وخصوصاً الغربي تعاني إشكاليات لاتزال معلقة

هنتنغتون وصراع الحضارات يجسد رفض الآخر وتهميشه

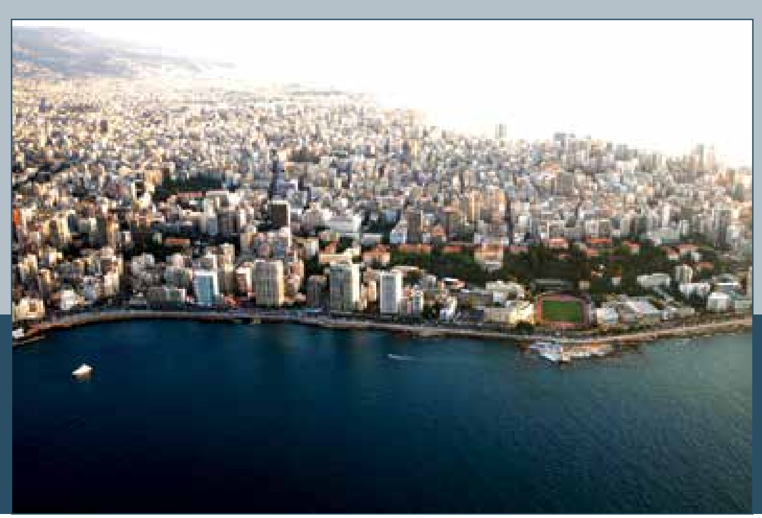
الشعر هو إيقاع وبوح داخلي وأجد فيه روح ثقافتنا وتراثنا

■ **بعد رحيل هؤلاء الكبار... كيف ترى حال الثقافة العربية اليوم؟**

– حال الثقافة العربية اليوم كحالة الواقع العربي غير المطمئنة، بعد رحيل أجيال من العمالقة تركوا بصمتهم الطيبة المؤثّرة في سجل تراثنا الثقافي، وما أقوله ليس دعوة لليأس؛ فالدنيا حركة دائبة، ولكل منا دوره في مسيرة التطوّر الإنساني.


محمد قجة مع نقولا زيادة وعبدالرحمن الكواكبي


ومع نجيب محفوظ


منظر عام لبيروت

أمكنة وشواهد

- بيروت.. قصيدة لكل العصور
- القصبة.. قلب الجزائر العاصمة

هنا.. ينهض طائر الفينيق

بيروت.. قصيدة لكل العصور


سليمى حمدان

هناك.. على الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط، تقع بيروت عاصمة لبنان، تغسل أقدامها بمياه البحر، وتغفو على هدير أمواجه، وكأن علاقة جدلية عميقة الجذور تجمع بينهما، منذ قديم الزمان وحتى اليوم، فتارة تحتضنه، وطوراً يحتضنها كما يحتضن الشاعر قصيدته، بيروت القصيدة.

كيف لا، وبيروت ابنة هذا البحر، ولدت منه وكانت حورية بحر، بعدما انحسرت مياهه عنها، لتكثر فيها بساتين التوت، المستخدم لدود القز وصناعة الحرير.. إضافة إلى الصنوبر الممتد غاباتٍ شاسعة، ومازال حرج بيروت الصنوبري الأخضر يزينها حتى اليوم، فهي مدينة الصنوبر بامتياز، واسم بيروت باللغة الآرامية (بروتا) يعني الصنوبر، لتتعدد معاني اسمها وألقابها الجمالية على مدى الأيام والسنين، فهي (أم الشرائع)، (ست الدنيا)، (عروس الشرق)، (باريس الشرق). ولا يقل عدد سكان بيروت حالياً عن المليوني نسمة، تصل إليها من مختلف الجهات داخل لبنان، فكل الطرقات تؤدي إليها، وحتى من البحر والجو، وذلك عبر مرفأ بيروت من جهتها الشمالية، ومطار رفيق الحريري الدولي من جهتها الجنوبية.

بيروت ليست مدينة حديثة العهد، بل قديمة جداً، عمرها يزيد على (٥٠٠٠) عام، كما جاء في ألواح رسائل تل العمارنة في مصر، والتي دارت بين ملوك مدينة جبيل اللبنانية، والملك أمحوتب الرابع (أخناتون)، والمؤرخة منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد.

وتصل جذور بيروت إلى العصر الحجري، وتؤكد ذلك القطع الأثرية الموجودة فيها، إضافة إلى القطع الأثرية التي تدل على باقي المراحل التاريخية. فشعوب كثيرة عاشت فيها، واحتلالات عديدة مرت عليها، من الغرب والشرق على السواء، بداية من المصريين القدماء، إلى الآشوريين والكلدانيين والرومان والفرس واليونان والعثمانيين والمماليك وغيرهم.. وكل منها ترك فيها بصمته، وأهمها الحمّامات الرومانية ومدرسة الحقوق، ما جعلهم يطلقون عليها منذ ذلك الوقت (بيروت أم الشرائع). إضافة إلى (سور) بيروت القديم، على غرار أسوار المدن العربية، وهو كما وصفه ورسمه أحد الباحثين، يمتد من ساحة البرج الحالية في وسط البلد (سوليدير) إلى المرفأ والباشورة، تتخلله سبعة أبواب وبعض الأبراج، بداية من باب السلسلة، إلى باب السمطية، باب إدريس، باب السراي، باب يعقوب، باب الدركاه، باب أبي النصر، ويبلغ ارتفاع حائطه خمسة أمتار، وعرض قاعدته أربعة أمتار. أما أبوابه؛ فكانت مصفحة بالحديد تقفل عند المغرب، باستثناء باب السراي الذي كان يقفل عند العشاء. وكان يحرس كل باب من أبواب السور السبعة واحد من إحدى العائلات البيروتية السبع، يقفله وينيره في المساء ويفتحه في الصباح. وكانت لا تزيد مساحة بيروت المسورة يومها على أكثر من (٥٠٠) متر مربع، ولا تتجاوز وسط البلد تقريباً.

وإذا كانت بيروت بكل هذا الغنى الثقافي والتراثي والتاريخي منذ القديم، فما بالك اليوم وهي بكل هذه الجمالية، حيث بحسب أكثر من مصدر، تمّ تصنيفها بواسطة (دليل لونلي بلانت السياحي) في العام (٢٠٠٩) من بين المدن العشر الأولى الأكثر حيوية. وفي نفس العام منحتها صحيفة (نيويورك تايمز الأمريكية) المركز الأول بين قائمة الأماكن التي يجب زيارتها في العالم.

أما مؤشر (المستر كارد)؛ فكشف في العام (٢٠١١) بأن بيروت استأثرت بالمركز الثاني بالبذخ السياحي، وبلغ مقدار ما صرفه السياح فيها نحو (٥,٦) مليار دولار، حيث تدفقوا عليها من مختلف دول العالم.

إذا نظرت إلى بيروت عن بعد، تراها تميل إلى الشكل الدائري، بعدما كان يغلب عليها قديماً الشكل المستطيل، تكتظ بالبنايات الشاهقة الأقرب إلى الأبراج بطوابقها العديدة، تساوقاً مع نهضة العمران الحديثة، إضافة إلى بنايات من مختلف الارتفاعات، فنادراً ما تجد فيها بيوتاً من طابق واحد منفرد، أو حتى من طابقين أو ثلاثة طوابق، إلا ما تجيز به الاستثناءات.

يلف بيروت أوتوستراد دائري، ينطلق من منطقة الدورة شرقاً، باتجاه الغرب، ليسير بمحاذاة البحر، حتى منطقة (الكرنتينا)، (المرفأ)، (منطقة وفندق فينيسيا)، (عين المريسة)، (الروشة)

يزيد عمرها على (٥٠٠٠) عام ومرت عليها حضارات وأمم الدنيا

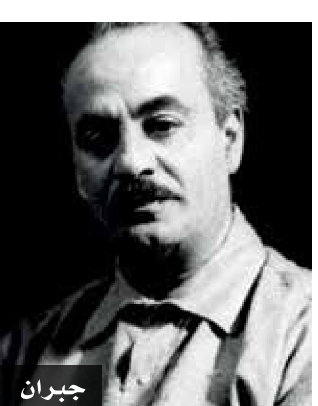
أطلق عليها (بيروت أم الشرائع) لوجود مدرسة الحقوق فيها منذ العصر الروماني


شارع الحمراء


مهرجان بعلبك


ساحة النجمة


إيليا أبو ماضي


جبران

بعظمة صخرتها التي تؤنس البحر، (كورنيش المزرعة)، (البربير)، (المتحف)، (العدلية) وغيرها.. ليعود من جديد إلى (الكرنتينا)، فـ(مستديرة الدورة)، بعدما تتفرع منها شوارع عديدة، توصل إلى مناطق أخرى معروفة، كشارع الحمراء، فردان، ميناء الحصن، الكولا، فرن الشباك، بدارو، الأشرفية، الدكوانة، وغيرها.. أما أهمها على الإطلاق؛ فهي منطقة (وسط البلد).

إذا كانت بيروت تقع على الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط، فإن وسط بيروت يحاذي شاطئ البحر من جهتها الشمالية، وهو منها بمثابة حبة العقد ولؤلؤة التاج، وإن كان متميّزاً جداً ومختلفاً عنها تماماً، فكأن بيروت بالمقارنة مع وسطها بيروتان، بيروت العادية بما فيها من مناطق وشوارع وأحياء على أهميتها. وبيروت (وسط البلد) المبنية حديثاً بعد الحرب الأهلية التي دارت في لبنان في النصف الثاني من القرن العشرين، والتي دمرته تماماً وكادت تقضي عليه. فأعيد بناؤه، بواسطة شركة (سوليدير) اللبنانية، ليولد من جديد، وكأنه لم يكن فيها يوماً، بالكاد بقي فيه شيء يشبهه ما قبل التدمير، فشوارع وأسواق كانت موجودة بكامل حضورها، غاب منها الكثير نهائياً، كسوق الطويلة وغيره. كما أن شوارع وأسواقاً جديدة تمّ استحداثها. وليس فقط، بل تعددت أسماء وسط البلد حتى صار (سوليدير) على اسم الشركة التي بنته مثلاً، و(سنتر فيل)، و(داون تاون).. إلخ.

نحن الآن في ساحة النجمة، في قلب وسط بيروت (سوليدير)، بين أسراب الحمام الأبيض واليمام الأسمر، حيث نحو خمسمئة حمامة ويمامة وأكثر، تصطف على الأرض وتطير في الجو، وما إن تعلو على مسافات قليلة الارتفاع لا تزيد على المئة متر تقريباً، حتى تحط من جديد، فتضفي على المكان جمالاً على جمال. والشوارع في وسط بيروت كثيرة جداً، تأتي من مختلف الجهات لتلتقي ببعضها بعضاً بأرصفتها النظيفة المغروسة بأنواع الشجر المزهر والورد بكامل ألوانه، فتبدو في غاية الجمال والأناقة. شارع المعرض الرئيسي، وشوارع أخرى مخصصة للمشاة فقط، ممنوع منعاً باتاً أن تسير فيها السيارات، تركن فيها الكراسي والطاولات أمام المطاعم والمقاهي الفخمة على الجانبين، ويجلس عليها السياح الذين تسمعهم يتكلمون بمختلف اللغات، الإنجليزية والفرنسية والعربية وغيرها.

وإذا كنا بدأنا تجوالنا من ساحة النجمة، حيث أسراب الحمام، فإن الساحة الأهم في وسط البلد هي ساحة الشهداء، كبرى ساحات بيروت، ونقطة الارتكاز التي شهدت الكثير من الاحتفالات الوطنية والمهرجانات الثقافية والفنية والموسيقية، حيث تمثال الشهداء يقف صامداً منذ عشرات السنين.

والجدير ذكره، أن ساحة الشهداء هذه اختلطت بساحة البرج غير الموجود حالياً، تمّ هدمه منذ مدة طويلة، كان بناه الأمير فخرالدين المعني الثاني، ليتمَّ ترميمه فيما بعد ويزيدون على ارتفاعه عشرات الأقدام، من أجل كشف المهاجمين عن بعد، حتى صار اسمه (البرج الكشاف).

وأهم ما في ساحة الشهداء، أن جامع السيد محمد الأمين يقف قبالتها وجهاً لوجه، ليشكل معها وأمامها نقطة اكتظاظ دائمة، تؤمها الجماهير من كل ناحية وصوب.

تمتلك ثراءً ثقافياً تراثياً و تاريخياً يجعلها في مقدمة المدن السياحية في العالم

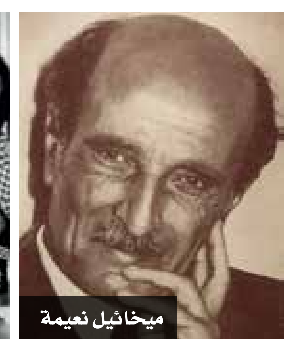
تشتهر بأسواقها التجارية ومساجدها وكنائسها الشهيرة



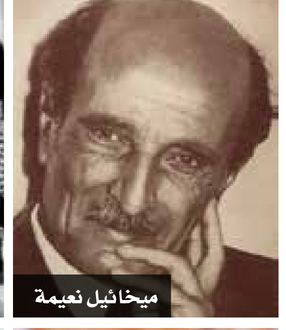
وأهم ما في وسط البلد أيضاً، هذا التلاصق التام لعدد كبير من الجوامع والكنائس، وكأنه المكان الفريد من نوعه للتعايش والتلاقي الإنساني والإيماني والثقافي، فكيفما اتجهتَ تجد جامعاً رحباً تشمخ مئذنته عالياً، وينتشر صوت الصلاة منه إيماناً وخشوعاً، ليصل إلى أماكن عدة من بيروت، ويلتقي مع تراجيع أجراس الكنائس الموجودة في ذات الأمكنة.

وإذا كان جامع السيد محمد حسن الأمين، قبالة ساحة الشهداء، فإن الجوامع الأخرى: جامع الأمير منصور عساف، جامع المجيدية، جامع الأمير منذر، مسجد دباغة، المسجد العمري الكبير، ومسجد أبوبكر الصديق وغيرها، التي تم بناؤها في مراحل تاريخية مختلفة، هي من المعالم المهمة والأثرية، ودليل واضح على الطابع الإسلامي والثقافي للمدينة، نظراً للدور الديني والتعليمي، الذي كانت تنتهجه الجوامع، مذ فتحها العرب في زمن الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطاب.

كما اكتظَّ وسط البلد بالمؤسسات المالية والتجارية والإدارية، اللبنانية والعالمية، ومنها: بلدية بيروت، فندق السان جورج، الزيتونة باي، مجمّع (بيال) المتعدد القاعات والشركات والمحال التجارية والأعمال. إضافة إلى المؤسسات الإعلامية والصحافية التابعة للبنان والدول العربية، كمبنى صحيفة النهار اللبنانية، وصحيفة الحياة السعودية، ومبنى تلفزيون (Mbc) السعودي أيضاً، ومجلات ثقافية وفنية وغيرها. ما يجعل من وسط البلد بشكل خاص، ومن مدينة بيروت بشكل عام، مؤثراً ثقافياً مهماً في المنطقة، نظراً لكثرة دور النشر، ومعارض الكتب، ودور السينما، والمسارح، والجامعات الرسمية والخاصة والمدارس العديدة، والصحافة الحرة، والمكتبات، ودعمت كل ذلك بالأمسيات الشعرية، والندوات الثقافية، والمحاضرات والحفلات الفنية والغنائية والموسيقية المختلفة، ومعارض الرسم والفن التشكيلي على أنواعه، والتي تقام هنا وهناك. حتى يمكننا القول بحق؛ إن بيروت شكلت رافداً قوياً للثقافة العربية، فكثر هم الأدباء والشعراء والرسامون والموسيقيون والفنانون فيها، بداية من أدبائه وشعرائه المعروفين عالمياً: جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي، ومارون عبود، وتوفيق يوسف عواد، وأمين الريحاني، و إلياس أبي شبكة، و جوزيف حرب، وإيميلي نصرالله، وطلال حيدر، وأمين معلوف، وغيرهم..



ميخائيل نعيمة



الرحابنة : عاصي ومنصور والياس



جوزيف حرب

وديع الصافي



فيروز



ومن الفنانين والموسيقيين الذين رفعوا اسم لبنان عالياً، برز: الرحابنة وفيروز، وديع الصافي، صباح، زكي ناصيف، ملحم بركات، وماجدة الرومي. ومن الرسامين: مصطفى فروخ، قيصر الجميل، وجيه نحلة. كما استضافت بيروت الكثير من الأدباء والشعراء والفنانين العرب، بداية من الشاعر محمود درويش، إلى الشاعر مظفر النواب والجواهري والبياتي وآخرين..

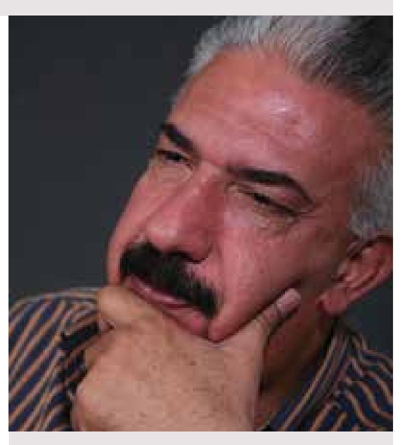
وإذا كان الفنان اللبناني الكبير وديع الصافي غنى (لبنان يا قطعة سما)؛ فإن سفيرة لبنان إلى النجوم فيروز غنت (لبيروت) من كلمات الشاعر جوزيف حرب. أما نزار قباني؛ فكتب قصيدة (ست الدنيا يا بيروت) التي غنتها ماجدة الرومي، بعدما لحنها جمال سلامة.

وما تبقى لنا إلا أن نردد مع الشاعر محمود درويش في رائعته: (مديح الظل العالي):

بيروت قلعتنا، بيروت دمعتنا..

هي ما تبقى من حطام الروح.

كثر هم الشعراء والرسامون والموسيقيون والفنانون والأدباء أبناء بيروت ومن مروا بها



يوسف عبد العزيز

أرض الشعر
الغامضة البعيدة

لعل انتشار الشعر ووصوله إلى الجمهور في هذه الأيام، أقل بكثير من انتشار الرواية، وغيرها من الأجناس الإبداعية الأخرى. ومثل هذه الحالة لا تنطبق فقط على وضع الشعر في الوطن العربي، بل على وضعه في العالم أيضاً. وإذا ما بحثنا عن الأسباب الكامنة وراء هذه الظاهرة، لوجدنا أنها تتعلق بلغة الشعر الخاصة الموشاة بالغموض، والتي لا تسلّم المعنى إلى القارئ بسهولة. من ناحية أخرى، يمكن القول إن الغموض في الشعر لم يكن وليد الزمن المعاصر، وإنما هو قديم قِدم النصوص الشعرية نفسها، فمنذ العصر الجاهلي، اكتست هذه النصوص بطبقات عديدة من العتمة، جعلت الكثير من النقاد ومن دارسي الشعر حائرين أمام ما حملته من رؤى وأفكار، وخير مثال على ذلك؛ المقدمة الطللية في العصر الجاهلي، التي لا يعرف النقاد حتى الآن إلى ما تشير بالضبط! فالنظرة الأولى إلى هذه المقدمة، تشير إلى دعوة إلى البكاء يطلقها الشاعر حزناً على فراق من هاجروا ودرستْ آثارهم، أما النظرة التالية، فتشير إلى تفجع الشاعر الجاهلي على الحياة نفسها، باعتبارها حياة قصيرة وآفلة. من هنا تبدو دراسة الغموض في الشعر وإلقاء الضوء على هذه الظاهرة أمراً في غاية الأهمية.

لايزال الحوار القديم، الذي جرى بين الشاعر أبي تمام وبين أحد الأعراب، مناسباً للحديث عن غموض الشعر، وبنيته التخييلية القائمة على الإيحاء، وطرائقه الخاصة في الوصول إلى القارئ:

سأل الأعرابي أبا تمام: لِم تقول ما لا يُفهم؟ فرد عليه أبو تمام بسؤالٍ آخر قائلاً: ولِم لا تفهم ما يُقال؟

في هذا الحوار القصير لم تكن إجابة أبي تمام مجرد رغبة في المشاكسة مع الأعرابي، بقدر ما كانت دعوة موجهة منه للآخر المتلقي، من أجل الاقتراب من الشعر، ومعاينته عن كثب، ومحاولة تقري عتماته وألغازه.

يُعتبر الغموض إحدى الصفات المهمة التي يتصف بها الشعر. ولكن الغموض هنا غير الإبهام، ففي حين يوصل الإبهامُ القارئ إلى طريق مسدود، فإن الغموض يعمل على تحفيز ملكة الخيال لدى القارئ، وإطلاق الطاقة الكامنة لديه ليحلق في الفضاء الرحب الذي يخلقه الشاعر. الغموض هنا يغري القارئ ليقرأ النص، ثم ليعيد قراءته عدداً من المرات، وفي كل مرة يتقشر جلد الكلام عن نص مدهشٍ آخر.. هكذا يتعدد النص عبر قراءته، ويتموج بين يدي القارئ مثل مرآة سحرية تتلامع في أعماقها الصور. كل قارئ يرى في هذه المرآة ما لا يراه الآخرون. من هنا تتعدد التأويلات وتشتبك فيما بينها، وهذا هو ما أشار إليه المتنبي في إحدى قصائده حين قال:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من بهِ صممُ
أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهرُ الخلْقُ جراها ويختصمُ

> **لغة الشعر الخاصة الموشاة بالغموض وراء ظاهرة انتشار الرواية عربياً وعالمياً**

> **الغموض في الشعر ليس وليد الزمن المعاصر بل قديم قدم النصوص الشعرية نفسها**

الذي حدث هنا أن الشاعر كتب قصيدته، وترك العالم بأسره مشغولاً بها، والكل يراها حسب تصوره الخاص.

من جهة أخرى؛ ثمة اختلاف كبير في التلقي بين اللغة اليومية المتداولة ولغة الشعر. على صعيد اللغة المتداولة، يتم تلقي المعلومة بالطريقة المعروفة، لتصل إلى الدماغ، الذي يقوم بتحليلها واستيعابها، في حين يتم تلقي الشعر بواسطة الحدس، تماماً كما يتم تلقي الموسيقا. وفي هذا المجال نقول: إن علاقة الشعر بالموسيقا علاقة عضوية وقديمة جداً، ربما بدأت هذه العلاقة من داخل المعابد القديمة، وذلك من خلال الأناشيد والترانيم التي كانت ترددها الجوقات المُنشِدة، على إيقاع الدفوف وصُداح الأبواق. وجه الشبه بين الشعر والموسيقا كبير جداً، وما الشعر سوى موسيقا منسوجة على هيئة الكلام. وهكذا ربما يكون غموض الشعر متأتياً من طريقة التلقي الخطأ التي يتم بها، حيث تلجأ النسبة الكبرى من الجمهور إلى قراءة القصيدة بالطريقة التقليدية المتداولة، كما لو كانت مقالةً ما أو خبراً في جريدة.

من هنا اشتغل النقد على معالجة المشكلة، ومن النقاد الأوائل، الذين قدموا اقتراحاتهم الخاصة في مقاربة النص الشعري، الجاحظ، الذي قدم تصوراً عميقاً في فهم الشعر، وذلك حين قال: (المعاني ملقاة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع وكثرة الماء، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير).

إن هذه المقاربة (الجاحظية) لتنقل المعاني من مستواها المعروف المتداول، إلى مستواها الآخر المُتخيل. ونرى الجاحظ هنا يشدد على الفكرة التي تقول إن الشعر هو (جنس من التصوير). هذه المقاربة أيضاً، تضع حداً لِما أشيع من قبل وجرى ترديده من أن الشعر (هو ديوان العرب)، ففي حين تشير هذه العبارة إلى الحمولة الهائلة المتعددة التي كان يضطلع بها الشعر، من أخبار القبائل في حِلها وترحالها، إلى أفراحها وحروبها، نجد أن مهمة الشعر تتحدد في المقام الأول بالمهمة الجمالية.

في العصر الحديث، وبما يخص الغموض، لا بد لنا من أن نتوقف عند الشاعر الأمريكي الإنجليزي (ت. س. إليوت) في نظرته الخاصة للشعر، فهو إضافة إلى تجربته الكبيرة كشاعر، يُعد واحداً من النقاد المهمين الذين نظروا للكتابة الشعرية الجديدة، برؤى مبتكرة وخلاقة.

قدم إليوت، نظريته الشعرية الجديدة، التي أسماها بنظرية (المعادل الموضوعي)، والتي ربما تُضيء شيئاً من عتمات الشعر. وقد اهتدى إليوت، إلى هذه النظرية من جراء دراسته لمسرحيات شكسبير، خاصةً مسرحية (هاملت).

تقوم هذه النظرية على وضع تمثيلات خيالية جمالية، للفكرة العامة التي تتكئ عليها القصيدة. وتعتمد هذه التمثيلات على عدد من العناصر، مثل: الرمز، القِناع، التناص، الإيقاع. وهكذا؛ فالنص الذي يكتبه إليوت يتحرك على مستويين: المستوى الأول القائم في لغته العيانية الظاهرة، والمستوى الآخر القائم في ظلال تلك اللغة، والذي هو عالم ساحر مسقوف بالصور والأحلام. من هنا، ففقدان المستوى الثاني من النص الشعري يُفقِده شعريته.

طبق (إليوت) هذه النظرية على قصائد كتبها مثل: (أغنية حب جي، ألفرد بروفروك، أربعاء الرماد، الرجال الجوف)، وكذلك على قصيدته الأهم (الأرض اليباب)، التي كان لها تأثير كبير في الشعرية العربية المعاصرة. وحاول إليوت من خلال نظريته، أن يقدم إلى القراء إضاءة ترشدهم إلى الدخول في عوالمه الشعرية، ولكن الغموض ظل مهيمناً لديه. أما السبب؛ فيرجع في الواقع إلى طبيعة النص الخاص الذي يكتبه إليوت، فنصه هو نص يحتوي على حمولة معرفية كبيرة ومتعددة، وفيه تدخل أخبار متنوعة من الحضارات القديمة والأساطير. ولذلك فنصه بحاجة إلى قارئ مثقف وعميق، ومطل على المعرفة في جميع عصورها. ودون ذلك، سوف يبقى ذلك القارئ حائراً أمام عدد كبير من (الأحجيات) غير المفهومة.

على الرغم من هذا التاريخ الطويل للشعر في العالم، فإن النصوص التي نكتبها ظلت مسربلة بالغموض. حتى الآن نحن لا نملك تعريفاً محدداً للشعر! ما بين أيدينا هو مجرد اقتراحات.

دراسة الغموض في الشعر وإلقاء الضوء على هذه الظاهرة أمران في غاية الأهمية

لا بد من التوضيح بأن الغموض غير الإبهام فهو يعمل على تحفيز ملكة الخيال لدى القارئ

هناك اختلاف كبير في التلقي بين اللغة اليومية المتداولة ولغة الشعر

ملهمة الأدباء والفنانين

القصبة.. قلب الجزائر العاصمة

كانت مدينة الجزائر تُدعى (إكوزيوم) في زمن الفينيقيين، حيث كانوا أول من أسس المدينة. وتقع مدينة الجزائر شمالي وسط جمهورية الجزائر، وتطل على الجانب الغربي من البحر الأبيض المتوسط، وتتكون من جزأين: جزء يعرف بالقصبة، ويمتد على حافة تلة شديدة الانحدار (١٢٢ متراً فوق سطح البحر)، وجزء حديث يقع على مستوى الساحل القريب من البحر.


عباسية مدوني

وقد توسعت المدينة نحو الشمال الغربي على سفح جبل (بوزريعة) الذي يبلغ ارتفاعه (٤٠٠) متر، وامتدت نحو الشرق خلف مصب (واد الحراش) على حساب الأراضي الخصبة لسهل (متيجة)، وذلك على طول الخليج باتجاه الجنوب والجنوب الغربي على التلال المنحدرة نحو الساحل. ومن أهم مسميات الجزائر العاصمة؛ نجد: البهجة المحروسة والجزائر البيضاء، كما تكتنز فيها العديد من المعالم الأثرية والتاريخية، على غرار حديقة التجارب، وكنيسة القلب المقدس، وميناء سيدي فرج.. وغيرها.

ويعد حي القصبة من أهم المعالم الأثرية والتاريخية، التي تستنشق منها عبق الماضي، فهذا الحصن العثماني الذي يشبه متحفاً تاريخياً أصيلاً قائماً في الهواء الطلق، أو قلعة مليئة بالأسرار التاريخية الجميلة والصور الفنية القديمة، يتحدث عن تاريخ ساكنيه أثناء المرحلة العثمانية، ثم مرحلة الاحتلال الفرنسي للجزائر، فالقصبة، أو (حي البسطاء) كما تسمى في الجزائر، كانت ولاتزال ملهمة للأدباء والفنانين الجزائريين، ومؤدي الأغاني الأندلسية والمالوف والشعبي، وحتى أصحاب الحرف والجمعيات والفرق الرياضية المحلية.

كان في القصبة ما يقارب عشرة آلاف بناية في العهد العثماني، وتقلص عدد المباني إلى ألف مبنى، بسبب محاولة التجديد الفرنسي للمباني بعد الاحتلال، الذي أوجد أحياء جديدة على أنقاض المباني العثمانية، فتداخلت المرحلتان العثمانية والفرنسية، وأخذت المباني العثمانية والفرنسية تتعايش في القصبة لتحولها إلى ما يشبه المتحف الحي، الذي يجسد المرحلتين معاً في آن، وقد قامت منظمة اليونيسكو سنة (١٩٩٠) بتصنيف القصبة العتيقة في الجزائر ضمن التراث العالمي، ما شجع السلطات الجزائرية على اتخاذ إجراءات لإحياء القصبة من جديد، وإعادة ترميم مبانيها.

والقصبة؛ حسب بعض الإحصاءات، عبارة عن ألف بناية، تعود إلى زمن الوجود العثماني في الجزائر و(٤٥٠) بناية أسست زمن الاستعمار الفرنسي، عرفت عدة تحولات مع بداية الاحتلال الفرنسي سنة (١٨٣٠)، حيث تم هدم شطر كبير منها لفسح المجال للمدينة الأوروبية



الجديدة. والغريب أن القصبة العتيقة صمدت أثناء حدوث الزلزال القوي، الذي ضرب الجزائر العاصمة يوم (٢١ مايو ٢٠٠٣)، والذي تسبب في انهيار العديد من البنايات الجديدة، وتجلب القصبة كل سنة أكثر من مليون سائح من دول مختلفة، وتستقبل أكثر من (٥٠٠) ألف مواطن يومياً، نظراً لأهميتها التاريخية والاجتماعية، كما يزورها العديد من المؤرخين وعلماء الآثار الأجانب لدراسة معالمها التاريخية.

القصبة La Casbah... التحفة التاريخية التي لاتزال تلهم الأدباء والفنانين الجزائريين حتى الآن، (العاصمة القديمة) كما يسميها بعضهم أيضاً، مازالت صامدة لقرون طويلة في قلب مدينة الجزائر البيضاء، وهي رمز خصوصية العاصمة الجزائرية اليوم، تقف شاهدة على تفاصيل المرحلة العثمانية ومرحلة الاحتلال الفرنسي، والثورة الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي الذي دام (١٣٢) عاماً، فبرغم قدم أحيائها، ظلت تحافظ على تراثها التاريخي المنقوش داخل البيوت والمحلات، وفي الأزقة، وعلى الجدران والنوافذ والأبواب القديمة التي تحكي ألف حكاية وحكاية.

إنها القصبة التي ألهمت الكاتب الجزائري الراحل محمد ديب في رواياته الشهيرة، وألهمت المجاهد الجزائري ياسف سعدي في إعداد كتابه الشهير (معركة الجزائر)، وألهمت مغنّي الشعبي والأندلسي، الذين تغنوا بجمالها في الكثير من الأغنيات الشعبية الجميلة، كأغاني محمد العنقي، فحي القصبة بموقعه ومعالمه وهندسته الفريدة، يعتبر أكبر تجمع عمراني للمباني القديمة التي يعود تأسيسها إلى العهد العثماني قبل الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة (١٨٣٠).



من ملامح حي القصبة

وهي مبنية على طراز تركي عثماني، تشبه المتاهة في تداخل أزقتها، بحيث لا يستطيع الغريب الخروج منها بمفرده، وجميع تلكم الأزقة تنتهي بأبواب المنازل، وشوارعها عبارة عن أزقة ضيقة وأنفاق تحت العمارات والسلالم، كون مدينة الجزائر مبنية بالتدرج على هضبة تمتد من البحر إلى القمة.

تراثها التاريخي يحكي ألف حكاية وحكاية عن شخصيتها العربية الإسلامية

وتعني كلمة (القصبة): المدينة المحصنة والمحاطة بالأسوار، ولها أبواب معروفة وتحكمها قوانين معيشية خاصة وصارمة، من أهمها مواعيد فتح وغلق الأبواب الكبرى،



وقصبة الجزائر، هي على غرار القصبات الأخرى الموجودة في الجزائر من الناحية العمرانية، مثل قصبة بجاية وقصبة قسنطينة وقصبة ورقلة في الجنوب الجزائري.. وغيرها، أو القصبات المعروفة في الدول العربية كتونس والمغرب وسوريا.

لـ(قصبة الجزائر) خمسة أبواب هي: باب جديد، باب دزاير، باب عزون، باب الواد، باب البحر، وكانت الأبواب تغلق عند غروب الشمس ولا تفتح إلا عند طلوعها، وتتحول القصبة منذ طلوع الصباح إلى سوق مفتوح مليء بالمحلات ودكاكين الحلي والتحف والملابس والخضر والفواكه، وسط تلك الأزقة الضيقة.

ولاتزال قصور القصبة موجودة إلى يومنا هذا، مثل: قصر مصطفى باشا، وقصر دار الصوف، ودار عزيزة بنت السلطان، وقصر الداي، وقصر خداوج العمياء، وهي ابنة الداي حاكم الجزائر أيام الوجود العثماني التركي في المدينة، وقصر سيدي عبدالرحمن.. وكلها مبانٍ تروي حكايات أسطورية جميلة حدثت داخل القصبة ووسط بيوتها وقصورها، إضافة إلى قصر دار الحمرة الذي تحول اليوم إلى دار للثقافة، وقصر أحمد باي الذي أقيم فيه المسرح الوطني (محيي الدين بشطارزي) بالقرب من ساحة بورسعيد اليوم، فأضافت هذه القصور الكثير لمدينة الجزائر التي صمدت هويتها برغم جملة الاحتلالات الأجنبية المتعاقبة عليها. وفيها عدة أزقة أهمها: زنيقة العرايس، زنيقة مراد نزيم بك. كما تشتهر بعدة عيون مشهورة، كالعين المالحة في باب جديد، وبئر جباح في قلب القصبة، وزوج عيون في أسفلها.

كان السكان داخل بيوت القصبة يعتمدون نفس النمط العمراني في البناء، لذلك تجد منازل القصبة جميعاً، منازل ذات طابقين أو ثلاثة طوابق، وفوقها سطح كبير، وتتوسط المنزل ساحة صغيرة أو كبيرة بحسب مساحة المنزل، تدعى الحوش، أو وسط الدار، وتوجد فيه نافورة المنزل، وفي جانبه بئر المنزل، إذ تشبه منازل القصبة في الكثير من تفاصيلها المنازل الشامية العريقة، وفي الطابقين الأرضي والأول توجد حجرات المنزل، من (بيت الضياف) أو (السقيفة)، إلى حجرات النوم والمطبخ. وكانت نساء القصبة العتيقة

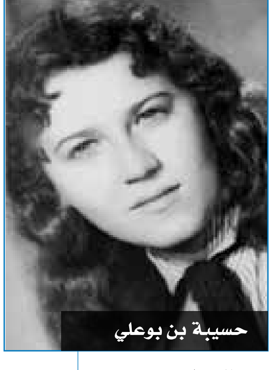

محمد العنقى



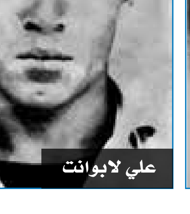

ياسف سعدي


محمد ديب


جميلة بوحيرد


حسيبة بن بوعلي


علي لابوانت



يستخدمن ساحة المنزل لغسل الثياب، حيث توجد في الحوش وسط الدار، بئر المنزل، وكنّ يستخدمن سطح المنزل لنشر الغسيل.

والملاحظ أن السكنات في القصبة، كانت كلها تتربع تحت بعضها بعضاً، فلا يسمح لمن هو أسفل من الآخر، أن يأخذ لنفسه ببيته طبقات أعلى، قد يحرم بها جاره من هواء البحر البارد أو منظر البحر الجميل. وفي القصبة أيضاً الكثير من القصور والمنازل الفاخرة ذات الطراز العربي الإسلامي، كما تلفت أشكال النوافذ الجميلة نظر كل زائر لجمالها وروعة صنعها وإتقان تشييدها، حيث أقيمت بواسطة أوتاد خشبية قصيرة وأخرى طويلة.

ومن أبرز المساجد التي تشتهر بها مدينة القصبة العتيقة بالجزائر هناك: المسجد الكبير، ومسجد كتشاوة، ومسجد علي شنتير، وكان قصر دار سبيطار في حي القصبة العتيق يمثل معقلاً للثوار المجاهدين من رجال ونساء الحركة الوطنية، أمثال: علي لابوانت وأحمد زبانة وجميلة بوحيرد وياسف سعدي و حسيبة بن بوعلي وزهرة ظريف وعمار ياسف.. وغيرهم من المجاهدين الجزائريين.

القصبة؛ المعلم الأثري الذي مايزال يقاوم، يعد أنموذجاً عريقاً للعمران، ورمزاً ثقافياً صادحاً، وبؤرة إلهام فني وحضاري، ومعقلاً للحرف التقليدية المتوارثة، والتي لاتزال الجهات المهتمة بالتراث والتقاليد، تسعى جاهدة كي تحافظ على نبضها وهويتها.

قلعة مليئة بأسرار الكتاب والمناضلين والفنانين والحرفيين في الجزائر

تمثل رمز خصوصية العاصمة وتقف شاهدة على قوة وبأس الجزائريين ضد الاحتلال



جانب من كورنيش بيروت

إبداعات

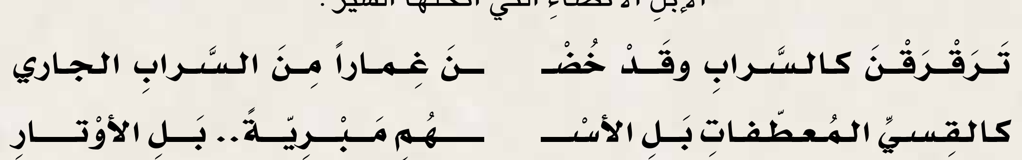
شعر - قصة - ترجمة



إعداد: فواز الشعار

جماليّات اللّغة

في البلاغة: مُراعاةُ النّظيرِ، ويُسمّيهِ أصْحابُ البَديع: التّناسُبَ والائْتلافَ. وهو: جَمْعُ أمْرٍ وما يناسِبُهُ، مِنْ نوعهِ أو ما يُلائمُهُ مِنْ أيّ وَجْهٍ مِنَ الوُجوهِ، أو أكْثر، ومنهُ قَوْلُ البُحْتُريّ، في وَصْفِ الإبلِ الأنْضاءِ التي أنْحلَها السَّيْرُ:



شَبّهَ الإبلَ بالقِسِيّ (الرِّماح)، وأرادَ أنْ يُكرِّرَ التّشْبيه، فكانَ يُمْكِنُهُ أنْ يُشَبّهَها مثلاً بالعَراجين (العناقيد) في الانْحناءِ والرِّقّةِ، ولكنّهُ قصدَ المُناسَبَةَ بَيْنَ الأَسْهُمِ والأوْتارِ، لمّا تقدّمَ ذِكْرُ القِسيّ.

وقولُ ابنِ السّاعاتي:

وَالـطّـلُّ فِـي سِلْكِ الغُصُوْنِ كَلُؤْلُؤٍ رَطْبٍ يُصَافِحُهُ النَّسِيْمُ فَيَسْقُطُ
وَالطّيْرُ تَقْرَأُ وَالغَدِيْرُ صَحِيْفَةٌ وَالرِّيْـحُ تَكْتُبُ وَالغَـمَـامُ يُنَقِّطُ

فالجمعُ بينَ كلّ أمْرٍ وما يُناسبُهُ واضحٌ.

وادي عبقر

ألا في سبيل المَجْد .. أبو العلاء المعرّي (من الطويل)

ألا فـي سـبـيـلِ الـمَـجْـدِ مـا أنـا فـاعِـلُ عَـفـافٌ وإقْـدامٌ وحَـزْمٌ ونـائـلُ
أعـنْـدي، وقـدْ مـارَسْـتُ كُـلَّ خَـفِـيَّـةٍ يُـصَـدَّقُ واشٍ أو يُـخَـيَّـبُ سـائـلُ
أقـلُّ صُـدودي أنَّـنـي لـكَ مُـبْـغِـضٌ وأيْـسَـرُ هَـجْـرِي أنَّـنـي عَـنْـكَ راحِـلُ
تُـعَـدُّ ذُنـوبـي عِـنْـدَ قَـوْمٍ كـثـيـرة ولا ذَنْـبَ لـي إلّا الـعُـلا والـفَـضـائـلُ
كـأنّـي إذا طُـلْـتُ الـزَّمـانَ وأهْـلَـهُ رَجَـعْـتُ وعِـنْـدي لـلأنـامِ طـوائـلُ
وقَـدْ سـارَ ذِكـري في الـبـلادِ فـمَـنْ لَـهُـمْ بـإخْـفـاءِ شَـمْـسٍ ضَـوْؤهـا مُـتَـكـامِـلُ
يَـهُـمُّ الـلـيـالـي بـعْـضُ مـا أنـا مُـضـمـرٌ ويـثْـقُـلُ رَضْـوى دونَ مـا أنـا حـامِـلُ[1]
وإنّـي وإنْ كـنْـتُ الأخـيـرَ زمـانُـهُ لآتٍ بـمـا لـم تَـسْـتَـطِـعْـهُ الأوائـلُ
وأغْـدو ولَـوْ أنَّ الـصَّـبـاحَ صَـوارِمٌ وأُسْـري ولَـوْ أنّ الـظَّـلامَ جَـحـافـلُ
وأيُّ جَـوادٍ لَـمْ يُـحَـلَّ لِـجـامُـهُ ونِـضْـوُ يَـمـانٍ أغْـفَـلَـتْـهُ الـصَّـيـاقِـلُ[2]
وإنْ كـانَ فـي لُـبْـسِ الـفَـتَـى شَـرَفٌ لـه فـمـا الـسَّـيْـفُ إلّا غِـمْـدُهُ والـحَـمـائـلُ
ولـي مَـنْـطِـقٌ لَـمْ يَـرْضَ لـي كُـنْـهَ مَـنْـزلي عـلى أنّـنـي بَـيْـنَ الـسِّـمـاكَـيْـنِ نـازِلُ[3]
لـدى مَـوْطِـنٍ يـشْـتـاقُـهُ كُـلُّ سـيّـدٍ ويَـقْـصُـرُ عَـنْ إدْراكِـهِ الـمـتـنـاوِلُ
ولـمـا رأيْـتُ الـجَـهْـلَ فـي الـنّـاسِ فـاشِـياً تَـجـاهَـلْـتُ حـتّـى ظُـنَّ أنِّـيَ جـاهِـلُ
فَـواعَـجَـبـا، كَـمْ يَـدَّعـي الـفَـضْـلَ نـاقِـصٌ ووأسَـفـا، كَـمْ يُـظْـهِـرُ الـنّـقْـصَ فـاضِـلُ

١- رضوى: جبل في المدينة. ٢- النِّضْوُ: الهزيل. الصَّياقلُ: صُنّاعُ السّيوف. ٣- السّماكان: نَجْمان نيّران يقال لأحدِهما (الأعزل) وللآخر (الرّامح).

قصائد مغنّاة

يا إمارات

شِعرُ : الأَخوين الرّحبّاني.. وألحانهما؛ غَنَّتْها فيروز في الشّارقةِ،عام ١٩٧٩.

(العجم والسيكا)

عـادَتِ الـرّايـاتُ تَجْتاحُ المَدى ... وجَعَلْنا مَوْعِدَ المَجْدِ غَدا

يـا إمـاراتٍ عـلى أبْـوابِـهـا ... يَصْرُخُ البَحْرُ ويَنْهَدُّ الصَّدى

نَهَضَتْ وِسْعَ العُلا فاتَّحَدَتْ ... وتَسامى شَعْبُها فاتَّحَدا

رائـعٌ.. وَجْـهُـكَ في وَثْبَتِهِ ... أيُّها الشَّعْبُ الذي الْحَقَّ ارْتَدى

لَفْتَةٌ صَوْبَ غدٍ عَزْمُ يَدٍ ... ورَحيلٌ في الحَضاراتِ ابْتدا

ها هُنا والأرضُ فاضتْ مُدُناً ... وعَطاءَ أيُّ صُبْحٍ وَعَدا

قُلْتَها أَحْلامَ طِفْلٍ نائم؛ ... تُمْطِرُ الصَّحْراءُ وَرْداً ونَدى

أنا واللَّيْلُ لَيالٍ رَسَمَتْ ... في المَدى الصَّافي نُجوماً جُدُدا

يتلَقّاني خَليجٌ رَمْلُهُ ... زمنُ الصَّيْدِ وأيّامُ الحِدا

وشِراعٌ ساهِمٌ مَدَّتْ لَهُ ... غُرْبَةُ الإبْحارِ في اللّيْلِ يَدا

ولآلٍ واعَدَتْ حبّاتُها ... كُلَّ حَسْناءَ بأرْضٍ مَوْعِدا

يا إماراتٍ فَتيّاتٍ على ... مَطْلَعِ الشّمْسِ كَعِقْدٍ نُضِّدا

نَحْنُ شَعْبانا قَليلا عَدَدٍ ... غَيْرَ أنّا إنْ دُعينا للفِدا

كَتَبَ النَّصْرُ على راياتِنا ... أنْ تكوني المَجْدَ كُنْتِ العَدَدا

فقه لغة

فروق:

بَيْنَ الإيابِ والرُّجوع: الإيابُ هو الرُّجوعُ إلى مُنْتَهى المقْصِد. والرُّجوع يكون لذلك ولِغَيْرِه. فيقالُ: رَجَعَ فلانٌ إلى بعْضِ الطريقِ ولا يقالُ آبَ. بَيْنَ المَجْلِسِ والمَحْفَل: المَجْلِسُ، فيهِ عَددٌ قليلٌ والمَحْفَلُ هو المُمْتلِئُ منَ النّاس. بَيْنَ الدّنُوّ والقُرْب: الدُّنُوُّ، لا يكونُ إلّا في المَسافةِ بَيْنَ شيئين، فيقال: دارُه دانِيةٌ ومَزارُهُ دانٍ. والقُرْبُ يُسْتَعْمَلُ في ذلكَ وفي غَيْرِه؛ فيقال: قلوبُنا تتقارَبُ ولا يُقالُ تَتَدانى. بَيْنَ الإطْراءِ والمَدْح: الإطْراءُ هو المَدْحُ في الوَجْهِ، والمَدحُ يكونُ مُواجَهةً وغَيْرَ مواجهةٍ. بَيْنَ المَعْرِفَةِ والعِلْم: المَعْرِفةُ، أخصُّ مِنَ العِلْمِ، لأنّها عِلْمٌ بِعَيْنِ الشّيءِ مُفَصّلاً عمّا سواهُ. والعِلْمُ يكونُ مُجْملاً ومُفَصّلاً.

واحَةُ الشِّعْر

مَرْيمُ بنتُ أبي يعقوب الأنصاريّ

وُلدت في مدينةِ شِلْب،في جَنوبيّ البُرتغال، في نحو ٣٢٠ للهجرة/ ٩٤٠ للميلاد. لكنّها أقامتْ واشْتُهرتْ في مدينةِ إشْبيليّةَ بالأنْدلُس. عُرفتْ بثقافَتِها العالية، ودرستِ الشّعْرَ والأدبَ والبَلاغة، ما مَكّنها من تسنّم مَنْزلَةٍ مَرموقة.

وأجمعتِ المصادرُ، على أنّها كانتْ تطوفُ بيوتَ إشبيليّة، لتُعلّمَ النّساءَ النّحْوَ والصّرْفَ، والأدبَ. وكانتْ تفدُ على بناتِ ساداتِ المَدينة، تُعلّمُهُنّ الشّعْرَ. وربّما تخرّجت في مدرستِها طائفةٌ منَ النّساءِ الشّهيراتِ في الأنْدلُس.

وممّا يُروى عَنْها، أنّها كانتْ تَمْدَحُ ابنَ المُهنّدِ، ويُساجِلُها شِعْراً، ما دلّ على حَجْمِ الاحْترام الكبيرِ الذي كانَ يُكِنُّهُ لها، حيثُ يُشَبِّهُها بمَرْيمَ العَذراءِ في ورَعِها، وبالخَنْساءِ في شِعْرِها، ومِنْه قولُهُ:

ما لي بشُكرِ الذي أولَيْتِ مِنْ قِبَلِي
لو أنني حُزْتُ نُطْقَ الإنسِ والخَبَلِ
يا فَرْدَةَ الظّرْفِ في هذا الزّمانِ ويا
وَحيدَةَ العصْرِ في الإخْلاصِ والعَمَلِ
أشْبَهْتِ مَرْيماً العذراءَ في وَرَعٍ
وفُقْتِ خَنْساءَ في الأشْعارِ والمُثَلِ

فردّت عليهِ مريمُ بقصيدةٍ تَمْدَحُ فيها الأميرَ الذي بعث إلَيْها مِنْ مَالِهِ، وخلعَ عليها مِنْ أدَبِهِ قائلةً:

مَنْ ذا يُجاريكَ في قَوْلٍ وفي عَمَلِ
وقَدْ بَدَرْتَ إلى فَضْلٍ ولَمْ تُسَلِ
ما لي بِشُكْرِ الذي نَظَمْتَ في عُنُقي
مِنَ اللآلي وما أوْلَيْتَ مِنْ قِبَلِي
حَلّيْتَني بِحُلىً أصْبَحْتُ زاهِيَةً
بِها على كلِّ أُنثى مِنْ حُلىً عُطُلِ
لله أخْلاقُكَ الغُرُّ التي سُقِيَتْ
ماءَ الفُراتِ فَرَقّتْ رِقّةَ الغَزَلِ
أشْبهْتَ في الشِّعْرِ مَنْ غارتْ بَدائعُهُ
وأنْجَدَتْ وغَدَتْ مِنْ أحْسَنِ المُثُلِ
مَنْ كانَ والِدُهُ العَضْبَ المهنّدَ لَمْ
يَلِدْ مِنَ النّسْلِ غَيْرَ البيضِ والأسَلِ

وذكر الحُمَيْديُّ شِعْراً لها حينَ كَبُرَت وعُمِّرَت، وقال:

وما تَرْتَجي مِنْ بِنْتِ سَبْعينَ حِجّةً
وسَبْعٍ كنَسْجِ العَنْكَبوتِ المُهَلْهَلِ
تَدِبُّ دَبيبَ الطّفْلِ تَسْعى إلى العَصا
وتَمْشي بِها مَشْيَ الأسيرِ المُكَبّلِ

تُوفّيت بعد (٤٠٠ للهجرة/ ١٠١٠ للميلاد).



ينابيعُ اللُّغَةِ

السِّيرافيّ (٢٨٤هـ / ٣٦٨هـ)

أبو سَعيدٍ الحَسَنُ بنُ عبْدِ الله، السِّيرافيُّ النَّحْويُّ، المَعْروفُ بالقاضي؛ وُلِدَ في سِيراف على الخليج العربي، وبها ابتدأ بطلبِ العِلْم، وخَرجَ مِنْها قَبْل العِشْرينَ، ومَضى إلى عُمانَ، وتَفَقَّهَ فيها، ثمّ عادَ إلى سِيراف. ومَضى إلى عسكرِ مُكَرّم، فأقامَ فيها عندَ أبي مُحمّدٍ بنِ عُمَرَ المُتكلّم، وكانَ يُقَدّمُهُ ويُفَضّلُهُ على جميعِ أصْحابه. ودَخلَ بَغْدادَ، وخَلفَ القاضي أبا مُحَمّدٍ بنِ مَعروفٍ، على قَضاءِ الجانبِ الشّرقيّ، ثم الجانِبَيْن. وكانَ مِنْ أعْلمِ النّاس بِنَحْوِ البَصْريين. قرأ القُرآنَ الكريمَ على أبي بكْرٍ ابنِ مُجاهدٍ، واللغةَ على ابنِ دُرَيْدٍ، والنَّحْو على أبي بكر بن السَّراج النَّحْويّ.

كان أبو سعيدٍ زاهداً لا يأكُلُ إلّا مِنْ كَسْبِ يَدِه، ولا يَخْرُجُ مِنْ بَيْتِه إلى مَجْلِسِ الحُكْم، ولا إلى مَجْلِسِ التّدْريس، في كلِّ يوم إلّا بعْدَ أنْ يَنْسخَ عَشْرَ ورقاتٍ، يأخُذُ أجْرَها عَشْرةَ دراهمَ، قَدْرَ مُؤْنَته. وكثيراً ما كان يُردّدُ:

اسْكُنْ إلى سَكَنٍ تُسَرُّ بِهِ ... ذَهَبَ الزَّمانُ وأنْتَ مُنْفَرِدُ

تَرجو غَداً و(غَداً) كَحامِلَةٍ ... في الحَيِّ لا يَدْرونَ ما تَلِدُ

قال التّوحيديّ: السّيرافيُّ شَيْخُ الشّيوخ، وإمامُ الأئمّة مَعْرفةً بالنَّحْو والفِقْه واللُّغة والشِّعْرِ والعَروض والقَوافي، والقُرآنِ والفَرائضِ والحَديثِ والكلام، والحِسابِ والهندسةِ. أفْتى في جامِعِ الرُّصافة خمسينَ سَنَةً، على مَذْهَبِ أبي حَنيفة، فما وُجِدَ لَهُ خطأٌ ولا عُثِرُ لهُ على زَلّةٍ. كان أبوه مَجوسيّاً اسمهُ بهزادَ، فلمّا أسْلمَ، سَمّاهُ عَبْدَ الله. وكانَ بيْنَهُ وبَيْنَ أبي الفَرَجِ الأصْفهانيّ، ما جَرَتِ العادةُ بِمِثْلِهِ بَيْنَ الفُضلاءِ مِنَ التّنافُس.

وكانتْ لأبي سعيدٍ مناظرةٌ مع المِنْطيقِ مَتّى بن يونُسَ، في مَجْلسِ الوزير أبي الفتح، وكان أبو سعيد ناقداً للمنطقِ اليونانيّ، لا سيّما الأرسْطيّ، ويراهُ دخيلاً على العَرب؛ فكانَ يقولُ: مَنْطق أرِسْطو هوَ نَحْوُ اليونان. وليوضّحَ مَقْصدَهُ، طرحَ مِثالاً، هو حَرْفُ الواو، وقال إنّ معاني الواو عِنْدَ أرِسْطو تختلفُ عن معانيهِ عندَ العرب.

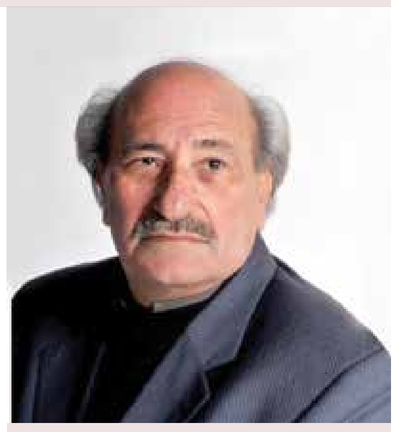
له مجموعةٌ من الكتب: شرحُ كِتابِ سيبَوَيْه، أخبارُ النَّحْويين البَصْريين، ألِفاتُ الوَصْلِ والقَطْعِ، الوقفُ والابتداءُ، صَنْعَةُ الشِّعْر والبَلاغة، شَرْحُ مَقصورةِ ابنِ دُرَيْد، كتابُ جزيرةِ العَرب، المَدْخَلُ إلى كِتابِ سيبَوَيْه، شواهدُ كِتابِ سيبَوَيْه، كتابُ الإقْناع.

توُفّي عن أربعٍ وثمانينَ سنةً.

من الطرائف الأدبية

كانَ في سَجِسْتانَ شَيْخٌ يَتعاطى النَّحْو، وكانَ لهُ ابنٌ، فقالَ لَهُ: إذا أرَدْتَ أنْ تَتَكَلَّمَ بشَيْءٍ، فاعْرِضْهُ على عَقْلِكَ، وفكّرْ فيهِ بِجُهْدِك، حتّى تُقوِّمَهُ، ثُمّ أخْرِجِ الكَلِمَةَ. فبَيْنما هما جالسانِ في أحَدِ أيّامِ الشّتاءِ، والنّارُ تَتّقِدُ، وَقَعَتْ شَرارةٌ في جُبّةِ خَزٍّ، كانتِ على الأب، وهو غافلٌ، والابْنُ يَراهُ؛ فسكتَ يُفكّرُ، ثمَّ قالَ: يا أبتِ، أريدُ أنْ أقولَ شَيْئاً،أفَتَأذنُ لي؟قالَ أبوهُ: إنْ حَقٌّ، فتكلم.

قالَ: أراهُ حَقاً. فقالَ: قُلْ. قالَ: إنّي أرى شَيْئاً أحْمَرَ. فقالَ الأبُ: وما هُو ؟ قالَ: شرارةٌ وقعَتْ في جُبّتِكَ؛ فنظرَ الأبُ إلى جُبَّتِهِ، وقدْ احْترقتْ مِنْها قِطْعَةٌ، فقالَ غاضباً: لِمَ لَمْ تُعْلِمني سَريعاً؟قالَ: فَكّرْتُ فيهِ كَما أمَرْتَني، ثُمّ قَوَّمْتُ الكلامَ، وتَكلَّمْتُ. فحلفَ أبوهُ ألّا يَتَكلّمَ بالنّحْوِ أبداً.



المنصف المزغنّي

التفتيش عن الصور الأولى
في بيت الشاعر

صورة حاضرة في شاشة الذاكرة:

في سنّ العاشرة، أهديتُ، بسذاجة، صورتي وأنا رضيع إلى جارتنا (أم لطفي)، وهي صديقة كانت تزور أمّي، وقلت لها: (هذه الصورة هدية منّي إلى ابنك وصديقي لطفي) وهو يصغرني بعام.

بعد ثلاث سنوات، ندمت على كرمي الاعتباطي، وتذكرت هديتي المجانية، وفكّرت في استرجاع صورتي، بعد أن وعيت بأنها وثيقة شخصية لا تصلح للمهدى إليه في شيء، ثم إنها نسخة وحيدة من صورتي الفريدة عندما كان عمري عاماً ونصف العام.

سألت لطفي: هل وصلتك هدية مني إليك بواسطة والدتك؟ فأنكر أن أكون أهديته شيئاً، فتوجهّت إلى أم لطفي أسألها عن مصير الصورة، فلم تتذكّر، وذكّرتها بتفاصيل دقيقة، فتجاهلتني: أنت لم تعطني شيئاً، ليس عندي صور، وماذا أفعل بصورتك؟ وحين ألححتُ بذكر كل التفاصيل المملّة، كان جوابها الحاسم: (الله يهديك يا ابني).

أمّا الصورة نفسها، فمازالت ماثلة في ذهني إلى اليوم، ولن أستطيع أن أُظهرها إلى غيري إلا بالكلمات فقط، ولكنها ترسو على سطح الذاكرة بين حين وآخر.

ولكي أنتقم، صورت ابني علاء، وهو في سن مشابهة، واعتبرت أني شبه استرجعت صورتي الضائعة.

* * *

يكتب الكاتب والشاعر دوماً بغزارة وحماس أيام الصبا والشباب (وكأنّ وراءه من وراءه مهدّداً بالرحيل، أو رحيل الفكرة).

لكنه، وكلما توغّل في العمر والتجربة، أحجم، متردداً (لن أنشر هذا)، وأقنع نفسه (ليس كل ما نخربشه هو صالح للنشر).

ولكن الشاعر يقول لنفسه:

(كان لا مناص من كتابة ما كتبت، أو لعلني لم أستطع أن أكتب ما نشرته، لو لم أبدأ بمثل هذه الخربشات)!

الطريف أن الكاتب الكهل لا يخفي (جريمته) عندما كان طفلاً، فلا يمزّق أوراقه، ولكنه، قد يخجل من حجم سذاجتها، ومستواها الذي تجاوزه بكثير، بل بما لا يقاس، ولكنه لن ينسى، أو يتناسى، أنه ترك ما كتبه في البدايات دون أن يجرؤ على التمزيق، ألا يذكّر هذا الموقف بمقولات شهيرة في عالم الجريمة:

(لا توجد جريمة خفية الأثر، ولا بد للأثر أن يظهر، طال الزمان أو قصر).

وهناك مقولة أخرى تقول:

إن الإنسان الكهل يخجل من ذاكرة الطفل.

قد يكتب الكاتب نصوصاً جريئة ورديئة في آن.. يكتب مثل موظّف لدى لحظة تاريخية، رغماً عنه، إنه يؤرخ لنفسه، أو يشي بنفسه للآخرين.

وحين يعود، بعد زمن طويل، إلى أوراقه الأولى، يشعر بأنه تطوّر، وينتابه خجل خصوصي حميم من نصوص كتبها في السابق ويتساءل:

كيف كنت أتجرّأ على كتابة هذا؟ هل كنت في ديخوخة؟ لماذا لم أكن أحسب لأيّ سلطة حساباً؟ لم أكن أعرف ما هي الحدود؟ ولا ما معنى الرقابة، في معناها البوليسي أو حتى في معناها الأدبي الخالص؟

ثم يستدرك:

ولكني كنت حريصاً على الجودة والصدق عندما كتبتُ ما كنتُ كتبت!

ولعل ما كتبتُه سابقاً وما أقروه الآن، كان مجرد عبث ولْدان؟!

ألم يعلّق الشاعر الشهير جرير الذي كان عارفاً بمحاولات عمر بن أبي ربيعة الشعرية قبل أن يصير شاعراً مجيداً: (مازال هذا الفتى يهذي حتى قال الشعر)!

إذاً، الهذيان الشعريّ، شرعيّ بالضرورة.

* * *

من أين تأتي بالشجاعة كلّها؟

واقع الحال أن الكاتب يقرأ ما سبق أن

كتبه في بداية رحلته الأدبية، وهو في حال من الابتسام، والخجل من صورته الابتدائية الأولى، كما أنه يكون في حالة إشفاق على نفسه من حالات من الجرأة التي لم يعد قادراً عليها..

كيف كتبت هذا؟ كيف كانت مثل هذه المواضيع تهز أعصابي وتنفض مشاعري، وتخضّني حتى أكتب هذا؟ أنا لا أستطيع كتابة هذا الآن

وقد يتوغل الكاتب الكهل في سلخ ذاته:

كم كنت.. ماذا أقول: نعم، ساذجاً..

ويكاد يحرّف أغنية نجاة الصغيرة، ليغني وحده أمام جمهور أناه (من أين تأتي بالسذاجة كلها؟)

ويخلص إلى مصالحة ذاته بالقول:

كان ما كان، وكتبتُ ما كتبتُ..

ويستلف لسان الشاعر أحمد فؤاد نجم ليعترف أمام شرطته النرجسية:

(الخطّ دا خطّي، والكلمة دي لِيَّا).

* * *

ما نفع مثل هذه الوثيقة البكر؟

إن جل الوثائق الأدبية المعثور عليها في جوارير الكاتب ومخطوطاته المخبوءة لدى الورثاء

أو الأصدقاء تشير إلى ذلك (الوعي المبكّر بالكتابة لدى الكاتب الذي صار معروفاً).

ولكن ما جديد هذه المخطوطات الشبابية المختفية في ملفات الكاتب؟

ولماذا لم يشأ نشرها في زمن كتابتها؟

لا جديد، سوى أن فعل هذه المخطوطات هي:

أنّها تذكّر بما يلي:

بملامح روح الكاتب، وأسلوبه الأول في التناول بما يعكس اهتماماته المسيطرة عليه أثناء الكتابة، وهي تؤرخ للذاكرة البكر لدى الكاتب.

كما أنها تترجم صورة أولى عن أسلوبه وتشير بلا منازع إلى (الصورة الجنينية) لوعي الكاتب فتبوح، رغماً عن كاتبها، بكل ما يشير إلى بصماته الأدبية التي لا تتغير في الجوهر.

فالبصمات الأدبية والجمالية تلازم صاحبها منذ كتاباته القديمة إلى كتاباته القادمة، تماماً مثلما تلاحقنا ملامحنا الفيزيولوجية الأولى، عندما التقطت لنا أوّل صورة في طور الرضاعة أو الطفولة الأولى.

قد يكبر المرء، وقد يتزوج بمظاهر سحنة، وقد تبدو جديدة، ولكن.. تلك الملامح القديمة الأولى لا تنتهي، فلا تطلّق صاحبها، حتى وإن ذهب الدمار الاجتماعي أو الصحّي بأغلب ملامحه، أو وصل إلى الشيخوخة. فلا بد للطفل من أن يبقى ملازماً ظلاله الملمحيّة الأولى.

* * *

إخفاء السوأة الأدبية:

هل لأنّ زمناً مضى، أو لأنّ وعي الشاعر الطفل بالأمس صار أعلى مما هو عليه اليوم، هو ما جعل الكهل فيه يخفي (سوأته الأدبية)؟

أم لأنّ مثل هذه النصوص صارت بعيدة عن وعيه الجمالي والأدبيّ الحاليّ، فلم يرض بإخراجها إلى النور والناس؟

لقد تطوّر وعي الكاتب، ونضجت علاقته بالنقد والكتابة وبمزيد الاطلاع على تجارب الآخرين، فلم يعد يرضى عن تلك النصوص البعيدة، (كمن يرى صوره الصبيانية الأولى، وهو الذي تعود على إحراق صوره قبل أن يزرع شوارب وتنبت له لحية)؟

* * *

حسنًا فعلت! ولعل الكاتب، وهو يعيد قراءة ما سبق أن كتبه وأخفاه، بات يتساءل:

ما أسخف ما كتبت؟ كيف كتبت كل هذا الكلام؟ ومن أين جاءني كل ذاك الحماس؟

ثم يجيب نفسه بنفسه وفي نبرة لا تخلو من التبرير الموضوعي:

ولكني كنت صادقاً عندما كتبت هذا الهراء، ومشاعري، كانت في مستوى ذبذبة ذلك الوعي الذي كنت عليه، وعلى ضوئه المبهر كتبت ما كنت بصدد قراءته! ولسبب أو لآخر، تأخرت في نشر ما كتبت، وحسناً فعلت، عندما لم أسرع إلى نشر ما كتبت، في ذلك الزمان.

* * *

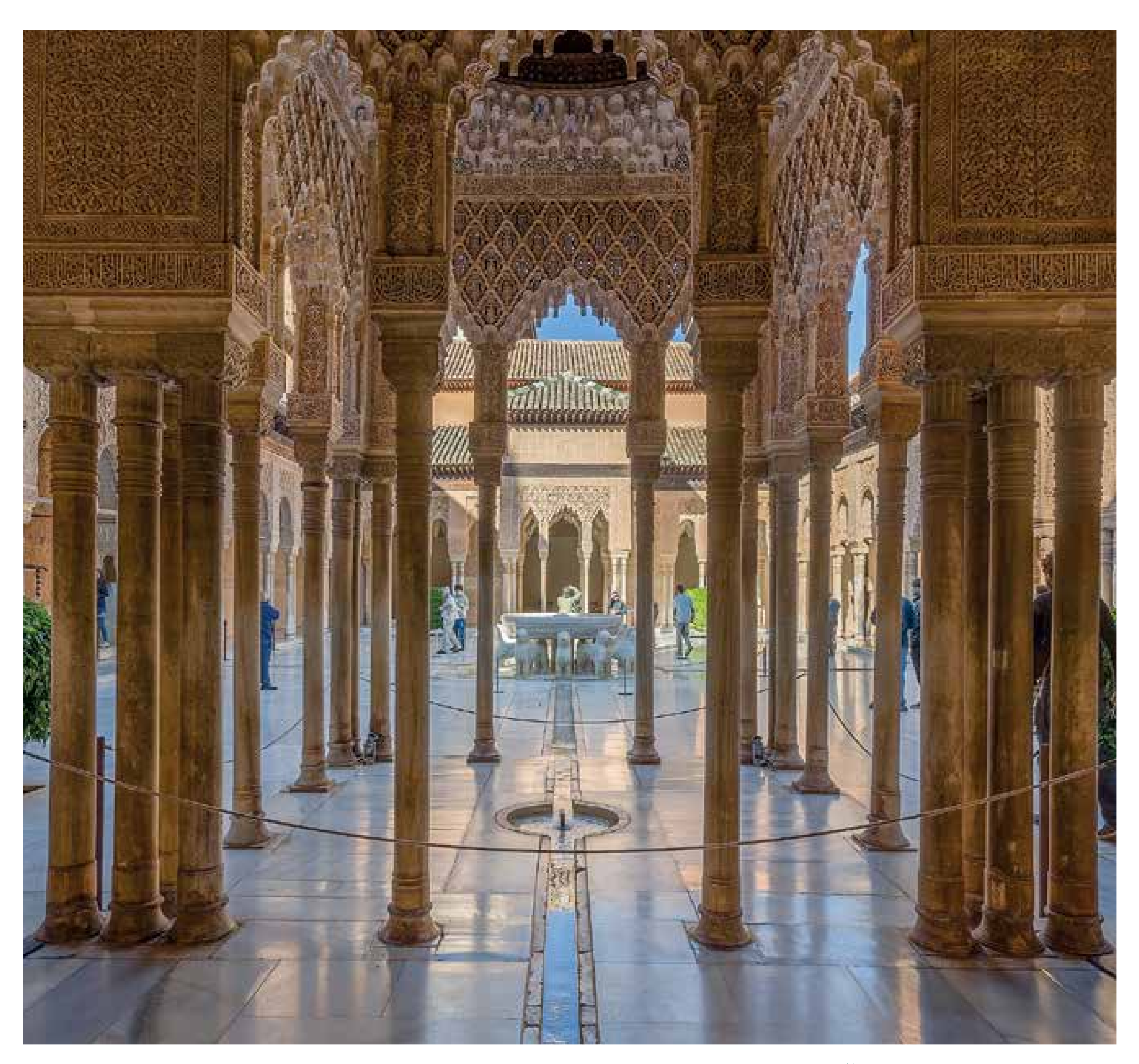
حتى الكبار.. ولدوا صغاراً:

في كل الوطن العربي، وبرغم وفرة المطابع، وانتهاء قضية الكتّاب الممنوعين من النشر، لا توجد لدينا دار نشر عربية، تخصِّص جزءاً من اهتمامها لنشر بواكير ما أصدره الأدباء الكبار، قبل أن يتكرسوا، ويصلب عودهم الأدبي.

يكتب الشاعر أو الكاتب دوماً بغزارة وحماس أيام الصبا والشباب

الطريف أن الكاتب الكهل لا يخفي (جريمته) عندما كان طفلاً فلا يمزق أوراقه

جل الوثائق الأدبية المعثور عليها في جوارير الكاتب تشير إلى وعيه المبكر بالكتابة



مُعلّقات الشعر الأندلسي

للشعر الأندلسي خصوصيته الفنية، التي اكتسبها من خصوصيته الجغرافية، ومن شخصية شعرائه الذين لم يكونوا صدى لنظرائهم في المشرق، واستطاعوا أن يعبروا عن سياقهم ببراعة صنعت الاختلاف والتمايز. وفي الشعر الأندلسي قصائد بارعة ذائعة، استقرت في وجدان الجماهير مشرقاً ومغرباً، وصارت مع مرور الوقت علامة مميزة لتلك البقعة المقتطعة من جغرافيا الأمة، وتستحق هذه القصائد أن توسم بالمعلقات لعلوقها بالذاكرة والوجدان ولشهرتها الواسعة قديماً وحديثاً.

د. سعيد بكور

ولأن بها يعرف الشعر الأندلسي، ولعل ما يميزها أنها تمنح للقارئ تذكرة سفر وجدانية مضمّخة بالحنين إلى الأندلس في لحظات إشراقها وفي لحظات انطفائها، وتزرع فيه مشاعر متضاربة من الحنين والحسرة على فردوس فقد، وقد وقع الاختيار على سبع قصائد تبنى كلها، وهذا من غرائب المصادفات، على ثنائية اليأس والأمل، وتتأرجح بين وصف الماضي والحاضر.

نونية ابن زيدون «معزوفة البَيْن العابرة للأزمان» قيل عنها: (من حفظها مات غريباً)، أنشدها الشاعر بعد أن يئس من حب ولادة، ونفث أبياتها نشيداً ذا أنين، ورسم لوحة فنية تقوم على ثنائية اللون، والشعور، والمعنى، والبعد: الحياة/ الموت

الماضي/ الحاضر، التداني/ التنائي، البياض/ السواد، الأمل/ الألم

تقطر القصيدة، ألماً، وتشع حنيناً، يقولها الشاعر، وهو واقف في منطقة وسطى بين الماضي السعيد والآتي الشقي، ويقتنع فيها بواقع الفراق، ويحلف أنه لم ينس الود، مؤكداً الوفاء الأبدي، فقد أبلاه الحزن بعد أن فرح الواشون بالصرم، وما جفت مآقيه من انهمار الدموع، تلونت أيامه بالسواد، وفي تفاصيل المد الانفعالي يؤكد أن الذكر يحييه، وأنّ الطيف يقنعه. إنها لوحة شعرية ومقطوعة صوتية صوّرت، إيقاعاً وتخيلاً، تباريح الهوى وانفراط الأمل، وهي قصيدة ضربت في الإبداع بسهم، وطلعت في كل خاطر ووهْم، يقول ابن زيدون:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا
ألا وقد حان صبح البيْن صبّحنا
حَيْنٌ، فقام للحَيْن داعينا
من مبلغ المُلبسينا بانتزاحهم
حزناً مع الدهر لا يبلى ويبلينا
أن الزمان الذي مازال يضحكنا
أنساً بقربهم قد عاد يبكينا
غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا
بأن نَغَصّ، فقال الدهر آمينا

نونية أبي البقاء الرندي «نشيد الوداع الأبديّ» القصيدة أشهر من نار على علم، أرّخت لسقوط الأندلس وأفول شمس المسلمين، لذلك تضمخت بالأسى والحزن، وشكلت عند المتلقي آخر ما يربطه وجدانياً بأرض قُطعت من نفسه وذاكرته، ورغم اندراجها في باب الحكمة والتجربة، لكن طاقتها الشعرية والشعورية ترفع من فاعلية تأثيرها.

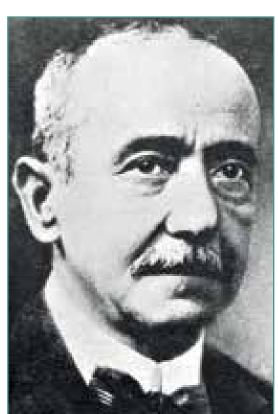
وتمثل القصيدة نظرة عميقة في سيرورة الوجود وتحوّله، وتصور مشهداً دراميًا يقطر أسى ويعتصر ألماً، ونتصور الشاعر يلتفت خلفه بنظرة وداع تلونها الحسرة، تاركاً ماضياً فيه المجد والحياة ومقبلاً على المجهول.

لكل شيء إذا ما تمّ نقصان
فلا يُغرّ بطيب العيش إنسان
هي الأمور كما شاهدتها دول
من سرّه زمن ساءته أزمان
وهذه الدار لا تبقي على أحد
ولا يدوم على حال لها شان
أتى على الكل أمر لا مردّ له
حتى قضوا فكأن القوم ما كانوا
فاسأل بلنسية ما شأن مرسيةٍ
وأين شاطبة أم أين جيّان
يا غافلاً وله في الدهر موعظة
إن كنت في سِنةٍ فالدهر يقظان
تلك المصيبة أنست ما تقدمها
وما لها مع طول الدهر نسيان

قافية ابن زيدون «معزوفة العشق الخالدة» لا يمكن أن تتجول في حدائق الشعر الأندلسي، دون أن تصادف هذه القطعة البديعة، التي تشع سحراً وتقطر إحساساً، وتجمع بين صدق العاطفة وجمال التعبير الفني، وهي من أشهر القصائد الذائعة على الألسن، قالها ابن زيدون بعد خروجه من محنة السجن، حيث زار الزهراء وقد لبست رداءها الأخضر فسالت أودية الشعر على لسانه سلسالة متدفقة، واصفاً المكان وما بعثه فيه من ذكريات الماضي اللذيذ، ثم انطلق يصف الطبيعة وسحرها الأخاذ، وراح بين روض يانع وريح طيبة السرى، فتشوق إلى لقاء ولادة وحنّ، وخاف تلك النوائب والمحن، فكتب إليها يصف قلقه، وضيق أمده وخلقه، ويعاتبها على إغفال تعهده، ويصف حسن محضره بها ومشهده، يقول واصفاً عاطفته وسحر الطبيعة عازفاً لحن الوداع:

تميز الشعر الأندلسي بخصوصية فنية اكتسبها من خصوصيته الجغرافية

وقع اختيارنا على سبع قصائد استقرت في وجدان الجمهور مشرقاً ومغرباً



أحمد شوقي



ابن زيدون

الحصري القيرواني

إنـي ذكـرتـك بـالـزهـراء مشتاقا
والأفق طلْق ومرأى الأرض قد راقا
وللنّـسـيـم اعـتـلال فـي أصـائـلـه
كـأنـه رقّ لـي فـاعْـتـلّ إشـفـاقـا
والـروض عـن مائه الفضي مبتسم
كما شققت عن اللبات أطواقـا
نلهو بما يستميل العين من زَهَـرٍ
جـال الندى فيه حتى مالَ أعناقا
كـأنّ أعـيُـنـه، إذ عـايـنـت أرقـي
بكت لما بي فَجال الدمع رقـراقا
وَرْد تـألّـق، فـي ضـاحـي منابـتـه
فازداد منه الضحى في العين إشراقا

سينية ابن الأبار «نداء الإغاثة الأخير» أول ما رثيت به الأندلس أثناء السقوط، وفيها يمني الشاعر النفس بـإدراك النجاة، حيث يتوجه للسلطان أبي زكريا يحيى بن عبد الواحد بن حفص صاحب تونس، مستنجداً إياه أن يدرك الأندلس، وقد عمل جهده الفني في وصف الواقع رغبة في التأثير واستقدام النصر.

إنها قصيدة غاية في الجودة (فضحت من بـاراهـا، وكبا دونها من جـاراهـا) كما قال المقري في نفح الطيب، دخلها الشاعر من الـبـاب لأن الموقف لا يحتمل تأثيثاً، وهكذا وجه توسله الممزوج بالأمل، ملتمساً من السلطان، أن يمد الأندلس بعزه ونصره، ويسترسل بعد طلبه فـي وصـف مـا وقع للجزيرة، طالبا منه الإسراع في مدّ النصرة، وإنقـاذ أرض الأندلس وتطهيرها. وللسين في الروي وقع صوتي يتلون بالأسى والألم، وقـوّى من وصف انفعال الشاعر وإلحاحه وأمله، وأسهمت الاستعارة في إبراز المعنى والواقع النفسي، واللافت للانتباه، أن الشاعر يوظفها توظيفاً نوعياً يخدم الدلالة والبعد النفسي. وتجدر الإشارة إلى ظاهرة الترصيع، التي تقوي البعد الانفعالي، الذي تقوم عليه القصيدة. يقول الشاعر مستنجداً:

أدرك بخيلك خيـل الله أندلسا
إن السـبـيـل إلـى منجاتها درسـا
وهب لها من عزيز النصر ما التمست
فلم يـزل منك عـز النصر ملتمسا
يـا لـلـجـزيـرة أضـحـى أهـلـهـا جـرزاً
لـلـحـادثـات وأمـسـى جـدهـا تعسا
تـقـاسـم الـروم لا نـالـت مقاسمهم
إلا عـقـائـلـهـا الـمـحـجـوبـة الأنـسـا
يـا لـلـمـسـاجـد عـادت للعدا بيعاً
ولـلـنـداء غـدا أثـنـاءهـا جـرسـا
لهفي عليها إلـى استرجاع فئتها
مـدارسـا للمثاني أصبحت درسـاً
يـا أيـهـا الملك المنصور أنـت لها
علياء توسع أعداء الله الهدى تسعا
طـهـر بـلادك منـهـم إنـهـم نجس
ولا طـهـارة مـا لـم تغسل النجسا
واضـرب لهم موعدا بالفتح ترقبه
لعل يـوم الأعـادي قـد أتـى وعسى

رائـيـة ابـن عـبـدون «تقلّب الدهـر وتنمّر الأيــام» من أشهر القصائد الأندلسية، رثى فيها ابن عبدون ملوك بني المظفر، وضمت في ثناياها التواريخ والأنساب والحكم، شرحها بن بدرون في (كمامة الزهر وصدفة الدرر)، ويبدؤها الشاعر بمقدمة تأملية وجودية يصف فيها الدهر وتقلبه والدنيا وتبدلها، تمهيداً لغرض الرثاء الذي يبنى على المقدمة، ويمضي بعدها في سرد ما حل بالأقوام والدول، وكيف خبا إشعاع من مضى وصاروا أحاديث تروى، وما حلّ بالسابقين حلّ بالأندلس التي صارت حديثاً من أحاديث الورى، وتتميز القصيدة باندغام التاريخي في الشعري، حيث يكثر

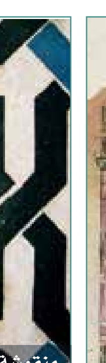
> توسم هذه القصائد بالمعلقات لعلوقها بالذاكرة والوجدان ولشهرتها قديماً وحديثاً

> شعراء الأندلس لم يكونوا صدى لنظرائهم في المشرق


قصر الحمراء في غرناطة


جانب داخلي لأحد القصور الأندلسية


حديقة زرياب


منقوشة في قصر الحمراء بالأندلس

الشاعر من استحضار الأحداث التاريخية، التي يصبها في قالب وزني ممتد، ولم يسقط التوظيف التاريخي النص في النثرية الفجة، بل كان نصيبه من الشعرية عالياً بفضل التوظيف النوعي والكثيف للصور، وقوى الإيقاع الداخلي من فاعلية البعد النفسي. يقول الشاعر متحسراً:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر
فما البكاء على الأشباح والصور
فلا يغرنك من دنياك نومتها
فما صناعة عينيها سوى السهر
ما لليالي أقال الله عثرتنا
من الليالي وخانتها يد الغير
كم دولة وليت بالنصر خدمتها
لم تُبق منها وسل دنياك عن خبر
هوت بداراً وفلّت غرب قاتله
وكان عضباً على الأملاك ذا أثُر
واسترجعت من بني ساسان ما وهبت
ولم تدع لبني يونان من أثر
ومزّقت سبأ في كل قاصية
فما التقى رائح منها بمبتكر
وأوثقت من عراها كل معتمد
وأرقت بقذاها كل مقتدر
بني المظفر والأيام ما برحت
مراحلاً والورى منها على سفر

بائيه الحصري القيرواني «العاشق المعذب» هذه البائية إحدى أسير القصائد الأندلسية لخفتها، عارضها من المتقدمين نجم الدين القيرواني وناصح الدين الأرجاني، وأبرع من ماتنها أحمد شوقي، تقوم على ثنائية البين واللقاء، البين الذي أصبح أمراً واقعاً، واللقاء الذي صار سراباً، مطلعها يعكس امتلاء نفسية الشاعر وانفعالها بدليل توظيف الأسلوب الإنشائي مرتين ممثلاً في نداء واستفهام ما لا يعقل، ويصوران أسلوبياً يأس الشاعر، من اللقاء ويقينه المضمر بعدم عودة الود.

ويزيد من فاعلية المعنى وطاقته التصويرية الرهان على الاستعارة التي تخلق بعداً تشخيصياً (نداء الليل وسؤاله/ بكاء النجم)، والإيقاع الذي اتسم بنوع من البطء رغم خفة البحر وانسيابيته النغمية، يقول الشاعر راغباً متمنياً:

يا ليل الصب متى غدُهُ
أقيامُ الساعة موعدُهُ
رقد السمار وأرقه
أسف للبين يرددُهُ
فبكاه النجم ورق له
مما يرعاه ويرصدُهُ
كلف بغزال ذي هيفٍ
خوف الواشين يشردُهُ
نصبت عيناي له شركاً
في النوم فعزَّ تصيّدُهُ

يقف الشاعر لسان الدين بن الخطيب (تبخّر الوصل)، بين زمانٍ مضى يدعو له بالسقيا والبعث، وزمانٍ حاضر ومشرف يرجو تبطيئه وموته، وبهذا تقوم الموشحة على ثنائية الأمل واليأس والحياة والموت، ومشاعر الشاعر متغيرة بسبب الفراق، لذلك ينتقل من قافية إلى قافية ومن فكرة إلى فكرة، وكأنه ينتقل باحثاً عن المحبوبة علّه يلقاها، وهيامه هذا إنما تجري تفاصيله، ويصل الأمر به إلى مخاطبة أهل الحيّ، بأن يحيوا مغرماً شفّه الوجد والألم، طالباً منهم أن يعيدوا له ما مضى، ويحيوه من جديد. يقول متحسراً متمنياً:

جادك الغيث إذا الغيث همى
يا زمان الوصل بالأندلسِ
لم يكن وصلك إلا حلماً
في الكرى أو خلسة المختلسِ
يا أهيلَ الحيّ من وادي الغَضا
وبقلبي مَسكَنٌ أنتم بهِ
ضاقَ عن وجدي بكم رحبُ الفضا
لا أبالي شرقه من غربهِ

في الشعر الأندلسي قصائد أخرى بلغت ذروة الجودة، وهي أكثر من أن تحصى، وأصحابها شعراء أفذاذ يضنّ الزمان بمثلهم، لكن الرهان كان متجهاً إلى تلك القصائد، التي كُتبت لها السيرورة والذيوع والانتشار والعلوق بالذاكرة والوجدان، حتى صارت عنواناً لذلك العهد الزائل.

في الشعر الأندلسي قصائد أخرى بلغت ذروة المجد ولكن هذه القصائد كتبت لها السيرورة والذيوع والانتشار


صحيفة قُرآنيَة خُطّت بالأندلُس



د. حاتم الفطناسي

نزوع درامي نحو الحلم في شعرية المنصف الوهايبي

نال الشّاعر التونسي المنصف الوهايبي جائزة الشيخ زايد للآداب لهذه السنة، بعد مسيرة حافلة بالإصدارات الشعريّة والروائية، فكانت المرّة الأولى التي يُتوّج فيها الشعر، كانت تكريماً واعترافاً بعد جوائز أخرى في الغرب وفي الشّرق. لقد فُتن الشاعر في بداياته بشعر الروّاد، وكانت قصائده متأثّرة بالنّزعة الواقعيّة الاشتراكيّة، لكنّه سرعان ما أدرك أنّ الشّعر لا يُماهي أيّة أيديولوجيا، بل هو أعمق طرحاً، ووجد بعد ذلك نموذجَه أو مرجعيّته في شعر المتصوّفة، وهو في زعمنا من أهمّ التّجارب في الشّعر العربيّ، لكنّه لم يقتنع بالبقاء أسيراً لجماليّة أخرى، فسعى إلى نحت خصوصيّاته.

وأوّل ما يسترعي انتباهنا في مدوّنته؛ التّراوحُ بين مجموعة من الأشكال، فجلّ قصائده تنتمي إلى ما يُسمّى بشعر التّفعيلة، وبعضُها إلى القصيدة العموديّة، والبعض الآخر القليل إلى قصيدة النّثر.. فما مردّ هذا التّراوح والرّجل أكاديميٌّ عارف بنظريّة الشّعر عند العرب، قديماً وحديثاً؟

ردّ البعضُ ذلك إلى تمزّق يصيبُ الشّعراء العرب المعاصرين، بعد أن خاب أملهم في تأثير ما يكتبونه وفي انتشاره بين النّاس، وردَّ البعضُ الآخر هذا التّراوح إلى رِدّةٍ اعترت الشّعراء العرب، اليوم، بعد اكتشافهم أنّ النّفوس أميل إلى الشّعر القديم وآفاقه، تطربُ له وتتذوّقه. لكنّ المتأمّل في شعره المتتبّع لتطوّره، المتفحّص في مبانيه ومعانيه، يقتنع بما لا يدع مجالاً للشكّ، بأنّ الشّاعر يحمل هاجساً يستبدّ به، هاجسه الملحاح: فهمُ العالَم، اكتشاف خبايا الوجود، تسمية الأشياء، التّفكير في القضايا الحضاريّة، الإصداعُ بالمشاعر والأحاسيس، مواجهة أوجاع الحاضر، أوجاع التّاريخ، مواجهة الرّداءة، صنعُ عوالم أخرى، الحُلم بالمستقبل. كلّ ذلك هاجس واحد منصهر في القصيدة، بل هو هاجس الشّعر بإطلاق.

لقد دفعه ذلك إلى تجريب أشكاله في بحث مُضنٍ دؤوب. فالحداثة الشّعريّة عنده، وعند الروّاد/ المنظّرين، لا تتمثّل في الخروج عن أوزان الخليل وضوابط الوزن والقافية والرويّ، فحسب، بقدر ما هي طقس لتجريب الهاجس، لذلك نراه، في ديوانه الأوّل يجرّب الشّكل العموديّ:

أعمى أجوس إليك الدّرب منفردا
يا بيت جدّي فقل للرّيح أن تهدا
إمّا ورثتُ عنك يداً قنّاصة قنصت
صمْتَ المرايا ولمْ تهرمْ ولم تصْدا

لكنّه يعود إليه، بعد ذلك، مرّات في مسيرته الشّعريّة، (قصيدة الأمّة) مثالٌ لذلك. فشعريّة الحداثة لا تكمن بحال من الأحوال في الخروج على الوزن، وإنّما هي انصهارٌ لعدّة عوامل، تجريب للتّقنيات، ارتيادٌ لعوالم متناقضة، الحُلم، اللاّوعي، الذّات، الواقع.. وفيها تنويع للصّور واحتشاد للمرجعيّات، اجتراح للغة وتطويع لها، ما جعله لا يرى حرَجاً في كتابة القصيدة العموديّة كلّما أحسّ بها مجالاً مناسباً لتجريب هاجسه، كذلك يفعل أدونيس، اليوم. وثمّة تراوح ظاهر بين القصيدة الطّويلة والقصيدة المكثّفة الوامضة، بعضها استرسال وبعضها تكثيف وإشارة، حسب الحال، آيةُ ذلك قصيدة (قـ. ي. ر. و. ا. ن/ سيرة الهلاليّ الصّغير)، منها قوله:

(قال، أهلُ الجاهليّة وحدَهُم غنّوا كما لوْ
أنّهم يتنفّسون
...
وهم، كُلٌّ أمّةٌ، كانوا على سُحُب
النجائب، وهي ترزمُ تحتهم،
يتناشدون ويُنشِدون؛
عكاظُ سوق الشّعر...
تلك حديقة العربيّة الأولى... كبرنا
كالنّخيل بها ...
تعلّمنا القيافة في مرابعها ...
إنّي لأرمي الأرضَ من ستّينَ... لكن
لم أُصِبْ
ما قد أصبتُ صباحَها)

هكذا يختزل الشّاعر الأزمنة في زمان

النصّ، عبر استعراض مسيرة العربيّ مع الشّعر ومع المكان، ومع الحياة. يصهر الأساليب فتنصهر وينسجها فتنتسج، سداها كلامٌ منتظم على نحو مخصوص، لكنّها منسوجة، أيضاً، بالألوان والأشكال والأحجام وشتّى التّصاوير. في قصائده احتفاء باللّون، بُعداً من أبعاد الوجود الإنسانيّ.

لقد خلق الوهايبي، رموزه التي تميّزه وتجعل صوته متفرّداً، فتمبكتو وبعض أعلام الصّوفيّة والقيروان وبغداد ومدائن البربر وغيرها، تكاد تختصّ به ويختصّ بها، يوظّفها للتّعبير عن حالاته وهواجسه وما يراه، فابن غلبون سميٌّ للشّاعر بديل له. يئنّ معه:

(بين المجذوبين
سأجلس منفرداً
أو بين المجذومين الآتين / وأعلّق في عنقي جرسا / فإذا استوحشني أحد / قلتُ اغنم ما شئت ودعني / فبلائي في قلبي / لا بُرْء له أبدا)

يحسّ الشّاعر بمرارة الواقع وإحراجاته ومضايقه، فيهرب إلى الحلم دون أن يقع في الهذيان، والحلُم عنده مشدود بسبب إلى الواقع، بعلاقة ما، قد تكون تضمّناً أو التزاماً أو تداعياً أو تناقضاً أو تماهياً.

(مرّة ملأ الضّوءُ عينيّ
هل كنتُ أحلمُ؟
واندرجتُ في شهودي
البلاد وأشياؤها...
السّماء وأطباقها ...
وبدأت أسمّي!).

إنّه إذ يبدع، يصدر عن ذاكرة حيّة دوّارة لا تهدأ، تمزج الأخلاط، ولا غرابة في تمثيلنا، فمنذ القديم شُبّه الشّعرُ بالكيمياء كناية عن تنوّع مصادره واختلاف ينابيعه وثراء ملهماته. كثيرة هي الأخلاط المرجعيّة في شعر الوهايبي، تشي بذلك علامات نصّية متعدّدة، في مدوّنته يحضر الصّوفيّة برؤاهم فتُوظّف أدبيّاتهم، أو بعض شعاراتهم للتّعبير عن حالة الشّاعر أو فكره أو انطباعه أو حيرته أو وحدته وغربته، رموزُهم تساعد على التجلّي من ناحية وعلى الاحتجاب والتكتّم من ناحية أخرى. باب يُفتَح ويُغلق، يصرّح بقدر ما يُكتّم، يفتَحُ مصراع التّأويلات مُشرعاً، فيغمر نفْس المتلقّي سحرٌ أو كالسّحر، خدرٌ لذيذ، أو حزن ضارب وأسى عميق.

تنضاف إلى المرجعيّة الصّوفيّة مرجعيّات أخرى عربيّة وإسلاميّة دينيّة، والشّعر القديم وتراتيل نشيد الأنشاد، والحكم والأساطير والجغرافيّات المندثرة وحقب من التّاريخ مهمَّشة، وأمم بادتْ (البربر، وقبائل الطّوارق..) وطقوس دينيّة قديمة (الطّوطم وطقوس الجنس والولادة والبعث واللّقاح).. (قصيدة النّخلة في المجموعة الأولى وقصيدة بيت أيموهاغ ورمز التّأنيث...).

وهكذا يعبق شعره بروائح التّاريخ موظَّفاً، فيحتشد فيه الحاضر موجعاً ويُستشرف فيه الآتي نبوءة أو حلماً.

في شعره وجهان متلازمان: الجميل والنّافع، هو جدل بين الإمتاع والمعرفة. بذلك اكتسب شعريّته واجترح فتنته وألقه، في لغة لم نر كثيراً مثلها في الشّعر العربيّ اليوم، لغة تجمع إلى انفتاح المعنى حدود التّأويل، وما حدودُ التّأويل إلاّ بالقرائن اللّغويّة والبلاغيّة والأسلوبيّة، لغة توهمك بأنّها، معجميّاً، صلدة لا تلين، ملغزة لا تبين، لكنّها، أفقيّاً في التّركيب، تنسج معناها وتفضحه. إنّ انتقاء الشّاعر لغتَه موقفٌ حضاريّ شعريّ يَقُدّ مُعجَمه، ويؤثّث عالَمَه في مسحة نبوئيّة استشرافيّة على حدّ تعبير الشّاعر أحمد عبدالمعطي حجازي.

في شعره مرجعيّات غربيّة، خيالات من أجواء هنري ميللر، والرّمزيّة والسّرياليّة، بل ثمّة حتّى من الفنّ التّشكيلي (الأشكال والأحجام: الدّوائر، الأحواض، المسارب...)

وفي شعره تمزّقٌ، انشداد إلى التّاريخ من جهة، ونزوع إلى الحُلم من جهة ثانية، نزعة دراميّة نحسّها في كلّ شعره تقريباً. يغدو الشّعر رديفاً للجراحات، عبارة عن مجاهدة شاعرٍ فردٍ يحيا عصره، ويرى إلى ثقافة أمّته يتهدّدها النّسيان ويعروها العجز.. يرى إلى واقعه أعجف ويرى إلى التّاريخ مدمّى، فيختبل باللّغة ويدخل عالَم القصيدة مأزوماً، تكاد تنضح بحزنه كلُّ كلمة، كلّ سطر شعريّ في تجريب الهاجس، فيدخل ثمّ يخرج، وهكذا دواليك، في عالم الذّات في تمثّل صوفيّ جديد.

أدرك بعد تجربة أن الشعر لا يماهي أية أيديولوجية

لم يقتنع بالبقاء أسيراً لجمالية بعينها فسعى إلى نحت خصوصياته

تنقل في شعره بين القصيدة العمودية والتفعيلية وأحياناً إلى قصيدة النثر

مردود هذا التراوح وهو الأكاديمي العارف بنظرية الشعر عند العرب هو تجريب الشاعر المتمكن

تأليف



محمد عطية محمود

عصفورتان بللهما المطر

قابلتهما، مصادفةً، في زحام الميدان الكبير.. لم أصدق أنهما مازالتا محتفظتين بملامحهما الطفولية برغم مرور السنين، وأنهما كبرتا في ذات الوقت إلى الحد الذي قد يتملكنا فيه الحياء الشديد، أو التحفظ؛ حين نتبادل التحية، أو تتلامس فيه الأنامل مذعورة مضطرة على عجل للسلام وبث المودة التي كانت تغطي كل مساحات أخوة كانت تجمع لهونا الطفولي داخل البيت القديم وخارجه.

كلما ارتقت عيناي، لدى مروري إلى شرفتهما العالية المغلقة على أقفاص صغيرة، متراصة على جانبي حوائطها، صارت كخيالات معتمة تعوي فيها الريح في ليالي الشتاء الباردة ونهاراته الممطرة، وتأكلها قسوة هجير الشمس المسلطة في قيظ الحر، تخلو منها طيور ملونة كانت تؤنسها.. تشعل فيها البهجة في أيام ربيعية وأصيل أيام صيفية رائقة، كلما داعبتني ذكريات طفولة لاتزال تسكن المخيلة.. تشحذها.. تعود بها إلى منطقة دافئة لاتزال ملونة بألوان تلك العصافير: الأزرق، والأخضر، والأصفر الكناري المزركش، وأهازيجها، وحفيف أشجار كثيفة تطلق عبيرها، تغطي الرصيف المقابل لتلك الشرفة.. تسكنها عصافير أخرى طليقة...

توقفت قليلاً، قبل أن أتقدم نحوهما، وهما تغضان الطرف.. تتشاغلان بمتابعة الطريق والتلفت نحو أشياء تستوعب انتباههما، بينما تتخاطف العيون المارقة النظر إلى بهائهما الذي مازال.

كان البيت من الداخل أيضاً مشمولاً بدغدغة وعبير يشيعان فيه ألقاً وبراحاً، برغم عدم اتساعه، يأخذنا كبراعم نضرة معجونة بأمل ومرح، فتلتمع في عيني الأعين الملونة ببراءة لحظتها المختطفة من عمر الزمن. نتمثل حكايات نصفها الوهم ونصفها الحقيقة.. تأخذنا الألعاب والمتاهات الصغيرة، فنميل في نزق طفولي مغامر إلى ضحكات غير مبررة تملأ القلب قبل الشدقين، وأصواتنا تعلو صارخة تستحث المزيد من المتعة الملونة ورائحة الطفولة المبهجة والمذاقات الحلوة على الألسنة التي تتلون بألوانها، وأقدامنا الصغيرة تتسابق نحو الشرفة التي كانت تسكن أركانها أصص الزهور وتتسلق حوائطها الشجيرات الخضراء الممتدة، تزين باب الشرفة بلون طلاء خصاصه الأخضر الزاهي، وتلتف حوله.. ربما لنختبئ فيها، ونقتحم لحظات غزل العصافير الملونة، وكأنما تطير فوق رؤوسنا بنزقها المحبب..

وقفنا على أعتاب نظرة صامتة، صحبتها دهشة ممزوجة بسرور دفين، لم تستطع الملامح المائلة إلى الرزانة أن تخفيها أو تبعد آثار بهجتها بالضحكة الصافية التي لم تمر ثوانٍ حتى ملأت الوجهين اللذين مازالا بكراً، قد تعكر صفوهما خطوط لا تكاد تُرى من التجاعيد، وبخفة صافحتهما، بيد ظاهرة تشهد على الحاضر، وقبضة خفية تحاول أن تعتصر الماضي في ذات الحين.

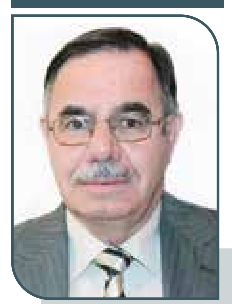
ظل يحتويني إطار للدهشة الممزوجة باستغراب، فكلما كنت أعاود المرور لأجد الشرفة وقد بدت من خلف قضبان مغلقة على بيت خلتُ أصحابه قد غادروه جميعاً بلا عودة، ولم أكن أدري أنه خوى عليهما وحيدتين بعد هجرة من هجر، وبغياب أبدي لمن غاب، وهما مازالتا محتفظتين ببهائهما ورونقهما، برغم ما فاتهما!!

سألتهما عن تلك العصافير: أين ذهبت؟ عن المساحات الفارغة التي صارت.. بعدما كانت.. فلم أجد إلا تعبيراً صامتاً واحداً، ربما تعاهدتا ضمناً عليه، ينقسم على وجهيهما باستفهام وتعجب، ليتقاطر برغم الحرص منهما يأس دفين ينذر بأن الظاهر قد لا يعبر برغم قسوته عن الباطن.

تأكد في عينيهما إصرار كبير بالتزام الصمت، وإدارة دفة الحديث، وتململات الوقت، وحرج الوقوف المباغت في الطريق.. بدأت تطفو على سطح عينيهما المكسوتين بغلالة شفيفة توسلات للكف عن سيل إلحاح أسئلة كانت بدأت في كسر حاجز صدري الذي تحول (في كهولتي المتماسكة) إلى نزعة حنين وفضول طفوليين كي أعرف المزيد بأسلحة البراءة التي استفاقت في تلك اللحظات، لتستعاد من زمان كنا لا نعرف فيه قيمة انفلات الحلم، ولا نعترف بما سوف يتجبر به الزمن على ملامحنا وذواتنا، ولا احتفاظنا بالمزيد من الأسرار.

ذات اللحظة التي غادرتهما فيها، وذبنا في زحام الميدان، على أمل معاودة اللقاء!! أسعفتني ذاكرتي غير البعيدة التي كادت بعض تفاصيلها تتفلت مني، بمشهد لالتصاقهما معاً ذات يوم في نافذة تجاور شرفتهما المغلقة الخاوية، انمحى لون طلائها.. تبرزان منها.. تستغرقان بمشهد انهمار المطر، وبرغم أنه أدركهما وبللهما، فإنهما ظلتا متمسكتين بغزو زخاته المتوالية لجسديهما اللذين ازدادا التصاقاً وتوحداً، في حين هجعت العصافير الطليقة فرادى للاحتماء بأشجارها الكثيفة المواجهة.

نقد



د. سمر روحي الفيصل

البناء المشهدي

(عصفورتان بللهما المطر) لمحمد عطية محمود؛ قصة لطيفة ذات حدث إنساني يمكن تلخيصه بلقاء السارد فتاتين عرفهما في طفولته، وكان يلهو معهما في منزلهما، وقد التقاهما في أحد الميادين بعد سنوات، فاستيقظت ذكريات طفولته معهما، وراح يستعيدها بعد تحيتهما، وإلحاحه في الأسئلة عن أحوالهما. وكان شعور الفتاتين الأنثوي بالخجل ظاهراً في وجهيهما في أثناء وقوفهما معه في الميدان وسط الازدحام؛ ذلك الخجل الذي لم يحجب سعادتهما الداخلية باللقاء. والسارد الذي سَعِدَ بلقائهما راح يستعيد ذكرياته معهما، فرجع إلى منزلهما، وشُرفته المملوءة بالأصص، والعصافير التي كانت تطير فوقه وحوله، والأشجار المقابِلة له، والمطر الذي بللهما وهما واقفتان تستمتعان به. وبقي السارد على هذه الحال من الانتقال من وقوفه معهما في الميدان إلى ذكريات طفولته معهما حتى غادرتاه على أمل اللقاء به ثانيةً.

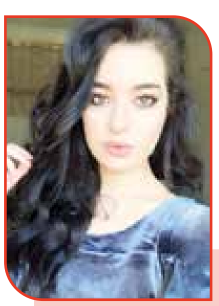
قلتُ في البداية إن هذه القصة لطيفة، أردت بذلك أنها لم (تتفلسف) فتجعل العلاقة بين السارد والفتاتين علاقة حب، أو علاقة وطن تغير في الحاضر عما كان عليه في الماضي، أو غير ذلك. بل إن السارد التقط لحظة إنسانية فيها وداد مُقيم، وذكريات بريئة عن ماض جميل لم تستطع الأيام محو ألقه. الشيء الوحيد الذي تغير هو ظهور تجاعيد قليلة نتجت عن انتقال الفتاتين من الطفولة إلى الصبا، ولكن آثار الزمن في هذه التجاعيد لم تحجب سرورهما باللقاء.

أعتقد أن جودة قصة (عصفورتان بللهما المطر) لمحمد عطية محمود تكمن في بنائها المشهدي. ذلك أن السارد بنى النص استناداً إلى توالي المشاهد، حتى إن القصة كلها أصبحت ثمانية مشاهد متوالية، بدأت بمشهد اللقاء في الميدان في الحاضر القصصي، ثم انتقلت إلى مشهد في الماضي في نوع من الاستعادة لزمن الطفولة، وما صحب الاستعادة من لقاء الأطفال ولعبهم ولهوهم. وقد توالت المشاهد، بعد ذلك، على النحو نفسه من مشهد من الحاضر يليه مشهد من الماضي، إلى نهاية القصة التي ختمها السارد بمشهد الوداع الذي جمع الماضي والحاضر معاً. والهدف الفني من انتقال السارد من الحاضر إلى الماضي، ومن الماضي إلى الحاضر، هو تعليل سعادته بلقاء الفتاتين في الحاضر؛ تلك السعادة التي نبعت من الماضي الإنساني الجميل الذي بقي نقياً لم يلوثه شيء. وكأن الغرض الفني لمحمد عطية محمود هو القول إن الحاضر الماتع نابع من ماض ماتع. لهذا السبب بنى قصته استناداً إلى المشاهد التي تتوالى من ماض إلى حاضر، ومن حاضر إلى ماض.

بيد أن الانتقال المشهدي لم يكن مجرد شكل، إذ إن كل مشهد كان يصور حالاً مختلفة، فهناك مشهد اللقاء في الميدان الذي يختلف عن مشهد اللهو واللعب في المنزل، ومشهد الشرفة الذي يختلف عن مشهد الخجل والأسئلة، وغير ذلك. ليس هذا فحسب، بل إن البناء المشهدي حَرَص على تصوير المواقف في الحاضر، وعلى الذكريات المستعادة من الماضي، دون أية جملة حوارية بين السارد الممثل والفتاتين؛ لأن المشاهد وصفية، لا تتسع للحوار، ولا تقبله عادةً؛ لأن طبيعتها الفنية هو التصوير الذي يُوْقِف الزمن، ويتفرغ للوصف، في حين يملك الحوار زمناً وإنْ كان بطيئاً. صحيح أن اللقاء حدث في الحاضر، وأن المشاهد التي استُدعيتْ حدثت في الماضي، لكن الصحيح أيضاً أن الزمن هو زمن القصة وليس زمن المشاهد.

ثم إن المشاهد كلها مبنية من وجهة نظر السارد الذي حل في المتن، فصار شخصية قصصية، ندعوها، بحسب (واين بوث)، سارداً ممثلاً، اختار السرد من وجهة نظره، وأغفل إغفالاً كاملاً وجهة نظر الفتاتين إلا ما كان إيحاءً، أبرزه خجلهما، وحرجهما من الوقوف مع هذا السارد وسط الزحام. وهناك في بناء المشاهد حِرْص واضح على ثلاثة أمور لغوية؛ أولها الاعتماد على الصفات، فالملامح طفولية، والحياء شديد، والشرفة عالية مغلقة، والنهار بارد... ولا أوضّح الواضح حين أقول إن الصفات تزيد الموصوفات جلاءً؛ لذلك تُسمى في النحو العربي نعتاً، وتفيد توضيح الموصوف إن كان معرفة، وتخصيصه إن كان نكرة. والأمر اللغوي الثاني في المشاهد هو اللجوء إلى الجمل القصيرة التي تُضفي على السياق حركة تفتقر إليها الجمل الطويلة. والأمر اللغوي الثالث هو لغة السرد، وهي لغة أجاد محمد عطية محمود فيها أيّما إجادة، إذ إنه جعلها بسيطة واضحة مملوءة بالإيحاءات الرومانسية، فضلاً عن سلامتها، واختيار المعنوي الوجداني من مفرداتها.




ميري مخلوف

الكعب العالي

منذُ طفولتي وإلى الآن وأنا مُغرَمة بالكعب العالي، كنتُ أعتقِد أنَّني حين أُصبِح شابَّة سيكون من البديهي ارتداء الكعوب العالية، أينما أردت وفي أيِّ وقتٍ، جميعنا يعلم أنَّ للكعوب العالية أنواعاً، منها الرسمية، ومنها اليومية، ومنها الصباحية، ومنها المسائية.

إذاً، هي متاحة على الدوام! لا مُشكِلة في هذا الأمر.. كان عليَّ أن أكبر بالعُمر فقط لأُحقق هذا الحُلم اللطيف، إنَّها مسألة سنوات لا أكثر!

مرَّت السنوات وأصبحت شابَّة وقمتُ بشراء العديد من الكعوب العالية، في البداية كنتُ خجولة فأنا أعيش مرحلة انتقالية وعلى الأمر أن يسير بهدوء.. خطوة خطوة..

حسناً، لا بأس.. مُشكِلة مُتعلِّقة بي وبإمكاني حَلها.. خطوة خطوة (عالهدا)

تغلَّبت على خجلي وأتقنت السير بمُختلَف الارتفاعات.

ولكن.. ما هذا؟ حُفرَةٌ.. اثنتان.. ثلاث.. المئات رصيفٌ ينخفض فيعلو فينخفض فيعلو فينكسِر.. إشارات مرور.. (إشارةٌ حمراء).. سيارة تسير خلالها! سباقات.. مسابقات.. إن لم يكترِثوا للإشارات الحمراء، فهل سيكترثون لكعبي العالي، وأنا أقطع الإشارة في الوقت المسموح؟

عليَّ استبدال الكعب العالي بحذاء رياضي أثناء قطع الطرقات...

لا بأس.. (الرغبة في البقاء).. ينبغي عليَّ النجاة...

مازال بإمكاني ارتداء حُلمي في المناسبات والمقاهي والمنازل..

ألو! سنجتمع هذا المساء في المقهى ولكن.. سأرتدي حذاء مُسطَّحاً وفستاناً وسأُسرِّح شعري (بهذه الطريقة)، شعرت بأنَّه عليَّ إخبارك.. (إنَّها رسالة مُبطَّنة بين الفتيات يُخبِرنَ بها بعضهنَّ عن الأزياء المُناسبة كإجماع لا كرغبة(

حسناً، ليسَ عليَّ أن أكون غريبة بين صديقاتي هذا المساء!

مازال بإمكاني ارتداء كعبي العالي في مُناسباتٍ أخرى، رُبَّما في الأعياد والسهرات والحفلات على سبيل المثال.

جاء الموعد ويجب عليَّ النزول إلى الشارع لأوقف) سيَّارة أجرة) تُقِلّني إلى الحفل..

العابرون يلتفتون.. إنَّها المرَّة الأولى التي يرون فيها فتاة بكعبٍ عالٍ واقفة تنتظِر!

هذه السيارة تغمُز بأنوارها.. لن أوقفها حتماً..

وهذه أيضاً! عليَّ اختيار سيارة لا تغمُز

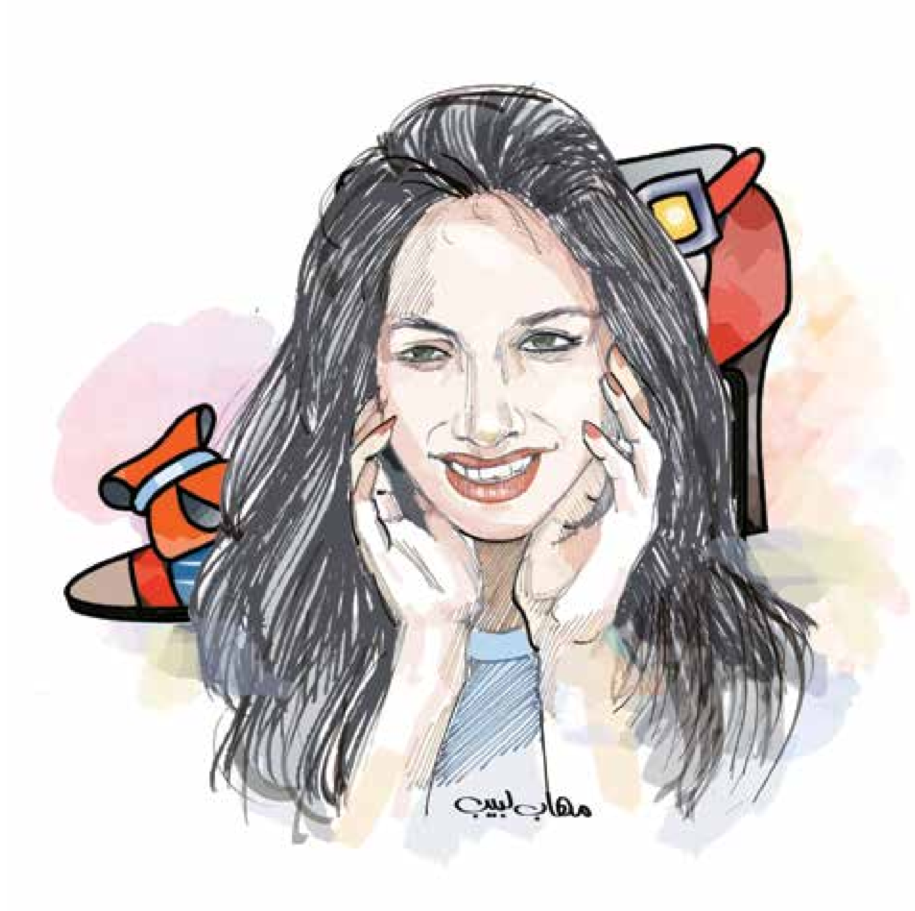
رُبَّما عليَّ حمل هذا الكعب داخل (كيس) لآخذه إلى الحفل كضيفٍ خجول....

أصبحتُ شابَّة وأدركت أنَّ ارتداء (الكعب العالي\) ليس سهلاً هنا، وليس مُرتبطاً بالعمر فقط.

كُل شيء يتحكَّم به.. الطرقات.. الدوائر الاجتماعية.. الأماكن.. العيون.. الظنون والأفكار النمطية....

حتى (الكعب العالي) ليس حُرَّاً هنا!

حتى الحذاء مُقيَّد بالأعراف والقوانين.



قصص قصيرة جداً



صلاح عبدالستار الشهاوي

بيان عاجل

إلى كل أحبابي: اعلموا أني طالما استنكفت أن تطالعوا أحزاني التي خبأتها عنكم باستماتة رحمةً بي، فلقد عهدتكم تكرهون فرحي، فكيف تكونون إن طالعتم حزني؟

من زرع حصد

في مساء أحد الأيام، ومن داخل دار المسنين هاتفته تليفونياً قائلة: مرحباً وحيدي، اشتقت إليك، كل يوم أحكي لزملائي بالدار عن طفولتك السعيدة، وهم هنا يتمنون رؤيتك وأنا كذلك، فأنا اليوم فخورة بك كثيراً، في صباح اليوم التالي تأنق وتعطر وحمل ألبوم صوره وتوجه إليها في دار المسنين، التف زملاؤها حولها، وهي تقلب صور الألبوم الواحدة تلو الأخرى، ودموعها تتقاطر كلما قلبت إحدى الصور، فكل الصور كان صغيرها يتعلق بيد إحدى المربيات التي مازالت تعيش معه يرعاها في شيخوختها، ولم تجد صورة واحدة تجمعه بها في طفولته.

كالمستجير من الرمضاء بالنار

أشار إلى الحمل الشارد بدخول بيته للاحتماء، فقد كان مذعوراً ترتعد أوصاله، بعد سماع العواء يتعالى من كافة الجوانب حوله، وعندما دخل الحمل وسكنت فرائصه، واطمئن بزوال صوت العواء الذي كان يُفزعه، نظر إلى الحامي نظرة ملؤها الشكر والامتنان، ساعتها وعلى الفور ذهب الحامي ليجهز الجمر وأسياخ الشواء.

أحد أبناء آدم

سألني كبير العسس عندما اقتادوني إليه: من أنت؟ قلت له: من الصعب جداً أن أتذكر من أنا تحديداً الآن، ولكن أَتَذْكرُ أنه فيما مضى كان هناك رجل فاضل اسمه آدم، أنا أحد أبنائه.



هدايا

ترجمة: رفعت عطفة
تأليف: غراثييلا كابل *

في يوم عيد ميلادها تلقت خولييتا هدايا كثيرة: سلحفاة حقيقيّة، دمية متحرّكة تدعى بريكو وأصيصاً فيه زهرة حمراء. لكن حين رأتْ خولييتا خاثينتو كادت تسقط جالسةً من الفرح، فقد أعجبها كثيراً.

– من أهداني هذا ؟ – صاحت خولييتا.

وبما أنّ الجميع كانت أفواههم مشغولةً بالعزف على الأبواق أو بأكل البسكويت، فما استطاعَ أحدٌ أن يُجيبها. غمزها خاثينتو بعينه وصعد إلى قالب الحلوى وراح يمصّ حلوى الشوكولاتة.

– انتظرْ، يا خاثينتو، ساعدني على إطفاء الشموع!

عندئذٍ غنى الصِّبْيَةُ : لِتُتمِّيها بسعادة. وشرب الصبيةُ عصير برتقال بالقشّة.

ومنذ ذلك اليوم صارت خولييتا وخاثينتو صديقين كبيرين.

حين كانت تذهب خولييتا إلى حديقة الأميرات، وكانت مكاناً مهمّاً جدّاً، كانت تحمل معها خاثينتو في جيب مريولها. وإذا ما كان الطقس بارداً كان يتدثّر بالدمى الوبرية ولا يُطلّ إلا بزهرة أنفه. الناس الكبار لم يكونوا يرون خاثينتو. أمّا الكلابُ والقططُ والسلاحفُ والعصافيرُ فكانت تراه. أيضاً كان يراه بعضُ الصبية، الذين كانوا أصدقاء جدّاً لخولييتا، وكانوا يعطونه حلوى الفاخور وسكاكر اليانسون، كان خاثينتو ينام دائماً في شبشب وَبَريّ. لكنّه كان ينهضُ أحياناً في منتصف الليل بهدوء ويدخل في سلّة الدمى ويُحدِثُ فوضى.

لأنّ خاثينتو كان شقيّاً وفوضوياً جدّاً: لا يعثر على نعليه ولا على فرشاة أسنانه، ويترك مواسير الألوان مفتوحة، يعمل آذاناً من الدفاتر وأشياء رهيبة جداً بالنسبة إلى الأمهات والآباء. أمُّ خولييتا لم ترَ قَطّ خاثينتو ولذلك كانت تغضب منها.

– يا خولييتا، ما هذه الفوضى في مكتبتك!

– يا خولييتا، يا للخجل ما من زر في المريول!

– يا خولييتا، ابرِ أقلامَ ألوانك!

– يا خولييتا، جميع الدمى مرميّة على الأرض!

لكن الفوضى الكبرى تمّت حين وُلِدَ أخوها. كان سانتياغو مجرّدَ رضيع يركض الجميع لأجله من جانب إلى آخر مَن أجل إرضائه. يبحثون له عن الرضّاعة، عن الحفاظات. عن وعن...

عمل همجي، (عصفورية) حقيقيّة؛ البيت رأس على عقب. ومع ذلك ، كانت الأسرة تبدو سعيدة. وخولييتا أيضاً. لم يكن خاثينتو يفهمُ كثيراً، لكنّ غيرته من الرضيع جعلته يوسّخ نفسه. خولييتا ما عادت تتذكّر أن تُطْعِم السلحفاةَ، ولا أن تسقي الزهرة الحمراء. والأسوأ من ذلك كلّه أنّها ما عادت تتذكّرُ خاثينتو. وذات يوم لم يتحمّل أكثر فاقترب على بهدوء من السلّة التي ينام فيها الرضيع، تسلقها ونظر إليه من قرب. في الحقيقة كان هذا شيئاً جميلاً، لكنّه لا يحتاج إلى كل تلك الجلبة. كان بودّ خاثينتو أن يبقى داخل السلّة، فقد كان نظيفاً، مُعَطّراً ومليئاً بالشرائط ذات الألوان السماوية. لكنّ خولييتا كانت ستغضب. لأنّ خولييتا ما عادت تُحبّه كما في السابق. عندها سحب خاثينتو الرضّاعة من سانتياغو وراح يركض ويركض. فتح الرضيع عيناً، ثمّ أخرى، حرّك فمه قليلاً، ثمّ قليلاً، وراح يبكي مثل مجنون.

حين سمعوا سانتياغو يبكي، طرقت مطرقة الأبِ إصبعه، تركتْ الأمُّ بيضَ العجّةِ يسقط، وفاتت الجدّة ثلاثُ قطبٍ في الحياكة. وصبّت خولييتا الماء على رأسِ جارتِها في الأسفل.

– الطفل يؤلمه بطنه.

– عطشان!

– جائع!

– جائع وعطشان ويؤلمه بطنه!

– لنهاتف الدكتور نيكوليني!!

كان سانتياغو الصغير يبكي بقوّة هي في كلّ مرّة أكبر. وصل الدكتور نيكوليني، وبما أنّه كان سيّداً جدّياً جدّاً، وضع نظارته على عينيه، سعل قليلاً وحكّ أذنه. نظر إلى الرضيع من أعلى، ثمّ نظر إليه من أسفل وحكّ الأذن الأخرى.

– ما به طفلي!– صاحت الأم والأب وخولييتا والجدّة في آنٍ معاً.

– هذا الطفل...

– ماذا!!!؟

– هذا الطفل تنقصه الرضاعة.

– تنقصه الرضاعة! تنقصه الرضاعة.

ركض الأبُ، ركضت الأمُّ وركضت خولييتا والجدّةُ وبعضُ الجيران إلى الصيدلية الموجودة في الزاوية ليشتروا رضّاعات. وبما أنّهم ذهبوا جميعاً، بقي الرضيع وحده، يبكي ويبكي. حسن: وحده لا: بقي معه خاثينتو، الذي خرج عندها من مخبئه ووضع الرضّاعة في فمه. توقّف سانتياغو عن البكاء ونظر إلى خاثينتو.

ضحك له ضحكة صغيرة؛ وأمسكه من إصبعه.

– اتركني، يا صغير، فأنا مستعجل، عليّ أن أرتِّبَ حقيبتي. إذ إنّني سأغادر هذا البيتَ إلى الأبد ، لأنّه لا أحد يُريدني فيه. أقول لك اتركني... لكنّ سانتياغو كان يضحك له أكثر ولم يتركه. وهنا وصل الجميع، الأبُ، والأمُّ وخولييتا والجدّةُ والجيران، كلٌّ يحمل رضّاعةً في يده.

– آه، آه، آه! انظروا سانتياغو مع رضّاعته!

–قال الأب– آه، آه، آه، وابتسم لي وحدي.

– ابتسم لي قالت الأمّ، أنتم شهود. طفلي يبتسم لي.

خولييتا لم تقلْ شيئاً، لكنّها نظرت إلى خاثينتو وإلى الرضيع. غمزها خاثينتو بعينٍ وراح يسوّي وضعيته في السلة النظيفة، المعطّرة والمليئة بالشرائط السماوية.



* غارثييلا كابل، كاتبة أرجنتينية (١٩٣٩-٢٠٠٤) عملت في الصحافة والنشر ومسرح العرائس للفتيان. كتبت أكثر من سبعين عملاً بين روايات وقصص معظمها للصغار والكبار معاً. من أهمّ أعمالها رواية (أسرار عائلية)، (خاثينتو)، (أزهار الورد)، (رواية للصغار والكبار)، (قصص خوف وحبّ وضحك).

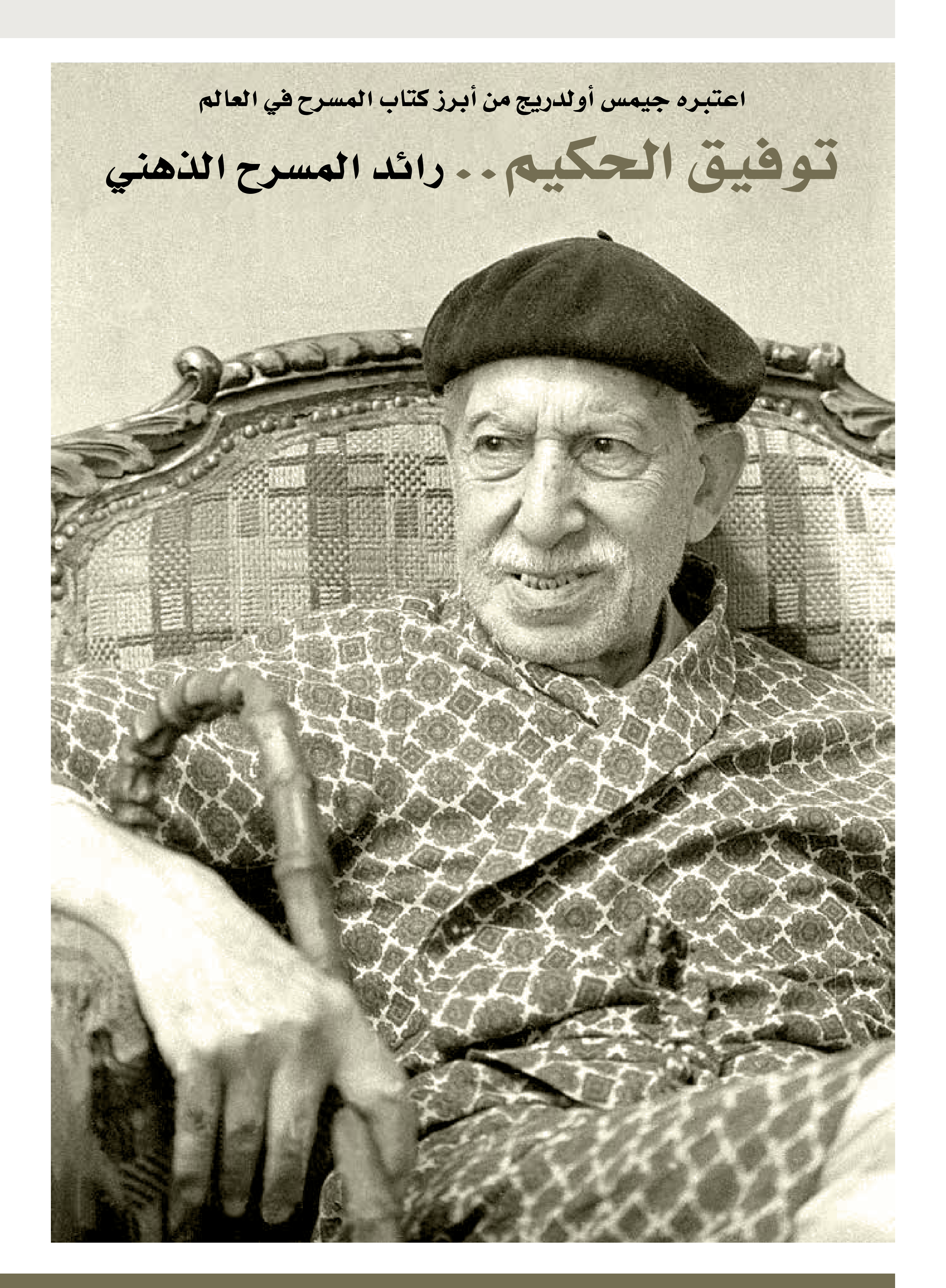

شارع الحمراء في الستينيات

أدب وأدباء

- توفيق الحكيم.. رائد المسرح الذهني
- حنا مينة.. جعل من الرواية العربية ملحمة إنسانية
- ألبير كامو.. طغى الأديب على الفيلسوف في كتاباته
- مصطفى صادق الرافعي أديب البيان
- عائشة إدريس المغربي وهاجس الذات والوطن
- محمود قنديل: الناقد الحقيقي لا يعرف الحياد
- كامل كيلاني.. الأب الشرعي لأدب الأطفال العرب
- أشرف البولاقي: الشعر هو مستقبل العالم

اعتبره جيمس أولدريج من أبرز كتاب المسرح في العالم

توفيق الحكيم.. رائد المسرح الذهني



المسرح الذهني هو مسرح حبيس الذهن والعقل؛ بمعنى أنه يكون مقروءاً وليس قابلاً للأداء على خشبة المسرح. وقد ارتبط هذا النوع الأدبي بالكاتب توفيق الحكيم (١٨٩٨- ١٩٨٧م)، الذي يعد رائد المسرح الذهني، وشكل ظاهرة مسرحية متميزة وجديدة في الأدب العربي. والحكيم أحد روَّاد المسرحية والرواية العربية في العصر الحديث، ومن الأعضاء الفاعلين في حركة إحياء التراث العربي، عده الكاتب الإنجليزي الشهير جيمس أولدريج واحداً من أبرز كتاب المسرح في العالم.

سوسن محمد كامل

شكل ظاهرة مسرحية متميزة وجديدة في الأدب العربي الحديث

كتب الحكيم عدداً كبيراً من المسرحيات بلغ (١٠٠) مسرحية و(٦٢) كتاباً، حملت كمّاً هائلاً من الدلالات والرموز التي يمكن إسقاطها على الواقع العربي، ونشر أولى مسرحيَّاته الفلسفية (١٩٣٣م)، (أهل الكهف) التي اعتبرها النقاد محطة ميلاد جديدة لما سمي بالمسرح الذهني، أو مسرح الأفكار، وأصبحتَ أساساً كلاسيكياً للأدب العربي الحديث، وقد مزج فيها بين الرمزية والواقعية على نحو مميَّز اتَّسم بالخيال والعمق، وصار هذا الاتِّجاه محور معظم مسرحيَّاته. من أهم مؤلفاته: أهل الكهف، شهرزاد والسلطان الحائر، عودة الروح، يوميات نائب في الأرياف، الأيدي الناعمة، عصفور من الشرق، عدالة وفن، الملك أوديب، سليمان الحكيم، وغيرها كثير.

تندرج أعمال توفيق الحكيم في نمطين من أنماط المسرح، وهما المسرح الذهني ومسرح اللامعقول، يقول الحكيم موضحاً مفهوم المسرح الذهني (إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز)، ومن أشهر مسرحياته الذهنية (أهل الكهف، بيجماليون، براكسا جور)، أما عن مسرح اللامعقول فيقول عنه (اللامعقول عندي ليس هو ما يسمى بالعبث في المذاهب الأوروبية، ولكنه استكشاف لما في فننا وتفكيرنا الشعبي من تلاحم المعقول في اللامعقول)، ومن أشهر مسرحياته التي تندرج في هذا النمط (الطعام لكل فم، نهر الجنون، رحلة إلى الغد).

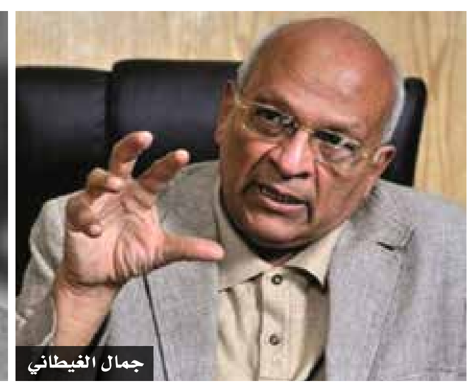
استعان في جلّ أعماله بوحي الفكر أكثر من العاطفة

بدأ الحكيم مشروعه المسرحي في مسرحية (الزمّار- ١٩٣٠)، وتناول فيها شخصية الزمّار الذي كان ممرضاً في النهار، وفي الليل يعمل زمّاراً، وهذه المتعة البدائية كانت بديلة عن المسرح آنذاك، ونستشف من كل ذلك، أنه أراد لمشروعه المسرحي العودة إلى البداية أو المنبع الصافي كما أطلق عليها، وذلك من خلال توظيف كل الفنون، التي لم تأت عن طريق تأثيرات الثقافة الأوروبية أو المسرح الأوروبي، بل هي مظاهر اجتماعية خالصة داخل الثقافة المصرية والمجتمع المصري خاصة والعربي عامة، وتدور فكرة مسرحية (أهل الكهف) حول الحياة وهل هي حلم أم يقظة؟ وحول الزمان وهل هو حقيقة أم شيء اخترعه العقل الإنساني؟ وهو ليحيك خيوط المسرحية ويديرها، نراه يخلق شخصيات نلمس فيها اتجاه فنه إزاء خلق الشخوص، فالمسرحية تترك الذهن بين حلم الحياة ويقظتها،

مزج في مسرحه بين الرمزية والواقعية على نحو اتسم بالخيال والعمق الفكري معاً



من مؤلفاته


جمال الغيطاني


طه حسين


جيمس أولدريج

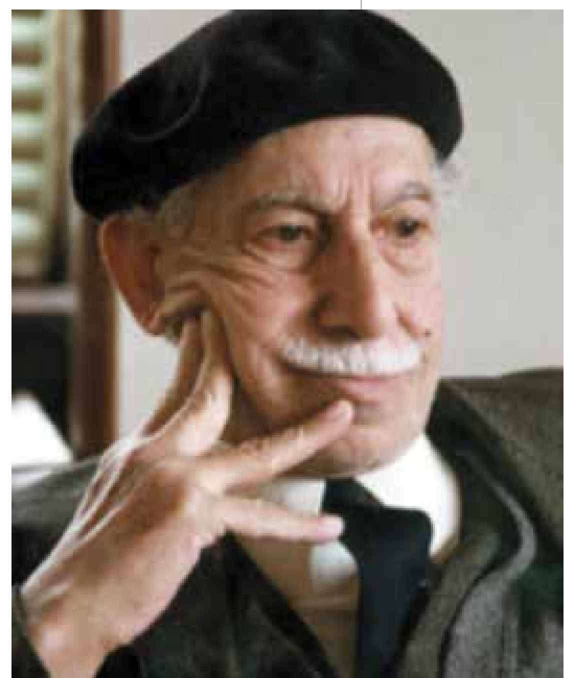
وبين حقيقة الزمان ووهميتها، لذلك نجد أن ذاتيته ذات طبيعة تتعلق بعالم ما وراء المحسوس، وخلال دراساته العليا بباريس، اطلع توفيق الحكيم على الأدب العالمي وبخاصة اليوناني والفرنسي، فاتجه إلى الأدب المسرحي والروائي، ومن هنا كانت النزعة الرمزية في فن توفيق الحكيم، التي كانت نتيجة إقامته في فرنسا واستيعابه للمسرحيات الرمزية، التي عرضت آنذاك هناك، فقدم المسرحية العربية المكتملة في بنائها وموضوعها وحوارها وشخصياتها فتعددت اتجاهاتها، فكان منها التاريخية والفكرية والاجتماعية والواقعية.

وقد مزج توفيق الحكيم في مسرحياته بين الرمزية والواقعية، دون تعقيد أو غموض وفق تعادلية ثنائية بين الروح والجسد، تقول الناقدة نهاد إبراهيم في كتابها (توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما) (٢٠٠٦م): (إن التعادلية تقوم على افتراض أن الإنسان كائن متعادل مادياً وروحياً، وإنه يشترك مع كل الكائنات التي تحملها هذه الأرض المتعادلة، وبناء على هذا التعادل، فإنه يفترض توازناً ثابتاً غير متخلخل بين كافة مجالات الحياة وفي مختلف مستوياتها)، وتوضح الكاتبة أن نظرية التعادلية عند الحكيم تقوم أساساً على الثنائية المتعادلة، التي تعتمد على التوازي والتفارق، فالعالم يرى أن المأساة في مسرح توفيق الحكيم الذهني، تتجسد دائماً في اختلال التوازن والتعادل بين طرفين، وهذا ما جعل توفيق الحكيم، يتحيز في مسرحياته إلى الجانب اللا عقلي، فقام بتجريد مطلق للثنائيات المتصارعة، وذلك بعزلها عن الواقع الاجتماعي والتاريخي، وصار هذا التوجه، هو الذي يصبغ أعماله الفنية بذلك المزاج الخاص والأسلوب المتميز الذي عرف به.

وإذا كان النقاد يؤرخون لمسيرة الحكيم الفكرية والفنية بعام (١٩٣٣م) الذي صدرت فيه روايته (عودة الروح)، ومسرحيته الأولى (أهل الكهف)، فإن أحدث المعلومات – حسب قاموس المسرح – تؤكد أن هذه المسيرة بدأت عام (١٩١٩م) بمسرحية (الضيف الثقيل)، وهي مسرحية مخطوطة لم تنشر، كتبها الحكيم ضد الاحتلال الإنجليزي لمصر آنذاك، فكانت الشرارة التي أوقدت الثورة المصرية، فهو في هذه القصة يدمج حياته في الطفولة والصبا بتاريخ مصر، فيجمع بين الواقعية والرمزية معاً على نحو جديد، إضافة إلى نجاحه في توظيف الأسطورة والتاريخ على نحو تميز بالبراعة والإتقان، تجلى ذلك في تنوع مستويات الحوار، ووصف الجوانب الشعورية والانفعالات النفسية بعمق وإيحاء شديدين. وفي مسرحية (شهرزاد)، أو (أهل الكهف) لا يمكن فهم العمل الفني الرمزي إلا بجهد فكري؛ فقد اتكأ توفيق الحكيم في هاتين المسرحيتين على عالم الأسطورة، سواء من التراث الإسلامي، أو الفولكلور الشعبي، أو الإغريقي.

وقاعدة الفن عند الحكيم، تستعين بوحي الفكر أكثر مما تستعين بوحي العاطفة، وهذه الظاهرة أوضح ما تكون في آثاره الفنية الخالدة، يقول توفيق الحكيم في كتابه (قالبي المسرحي): متذكراً يوم مولده (روت والدتي أنني هبطت إلى الدنيا في صمت)، ولعل

كتابه «في الوقت الضائع» لخص فيه مجمل آرائه وأفكاره في شؤون الأدب والحياة


توفيق الحكيم



اشتغل على تعادلية ثنائية بين المادي والروحي ليوجد توازناً ثابتاً غير متخلخل بين كافة ثنائيات الحياة

هذا الصمت الذي يُحيل له الحكيم كان الينبوع الأول الذي تفجّرت منه ملكاته التأملية والفكرية والأدبية على مدار تاريخه الفني، غير أن هذا لم يمنعه من أن يستعين بالعاطفة ووحيها في كثير من الأحيان، ليثير في النفس الباعث العاطفي، كالباعث على الضحك أو البكاء أو الحزن أو السرور أو الخوف أو الشعور بالجمال أو الرغبة في التفاعل، وإثارة العاطفة للصورة التي يرسمها الفنان علاقة كبيرة فيه، وكمثال على ذلك مسرحياته (حمار الحكيم، مصير صرصار، المرأة الجديدة، الزمار... وغيرها).

كان التأمل حالة مستمرة عاشها توفيق الحكيم، مع سائر مفردات الحياة، حتى إنه كان يتأمل سيرته الذاتية، كما يتأمل القضايا الوجودية والفلسفية العميقة، التي ظهرت في كتاباته في الرواية والمسرح، وعبر الحكيم عن هذا الشغف، حسب ما ورد في كتاب (توفيق الحكيم يتذكر) للكاتب جمال الغيطاني (قبل ذهابي إلى فرنسا كنت أكتب مسرحيات للتسلية، لا تحتوي على مواقف أو قضايا فكرية، لكن بعد ذهابي إلى باريس واستيعابي للثقافات العميقة، بدأت مرحلة أخرى مختلفة تماماً في الكتابة، ربما كانت بدايتها (أهل الكهف)، لكنني لم أكن أتعمد تضمين مسرحياتي لقضية فكرية معينة لكي تصبح أكثر عمقاً، كل شيء جرى بتلقائية وببساطة).

وفي كتابه (في الوقت الضائع) الذي كتبه الحكيم نفسه، وهو على فراش المرض الذي أقعده عن الحركة، فكانت (عصا الحكيم) رفيقة دربه فلم تبرحه يوماً، وظلت قناعاً رمزياً للحديث مع الذات والآخر من خلالها، يبثها أفكاره وتأملاته وهو يودع الحياة، فلخص فيه مجمل آرائه وتساؤلاته الجريئة، ليس في مجال الأدب والمسرح فحسب، بل في مختلف شؤون الحياة الاجتماعية والفلسفية والتاريخية، إضافة إلى رسائله التي تبادلها مع طه حسين وحواراته الفكرية معه، وقد تميز الكتاب بأسلوبه السهل الممتنع، ولم يخل من روح الدعابة التي عرفت عنه.

أعماله المسرحية أصبحت اتجاهاً في الأدب العربي

من أشهر مسرحياته (أهل الكهف، وشهرزاد، والسلطان الحائر، وعودة الروح)

عاش الحكيم (٨٨) عاماً جلها كان فيها محلقاً في خياله متأملاً، لا يلبث أن يلامس الواقع إلا ويعود إلى عالم الخيال، عالمه المفضل الذي قدم لنا عبقرية فكرية وأدبية فذة وعظيمة ورائدة لا يمكن نسيانها.



غسان كامل ونوس

النص الأدبي
والأخطاء اللغوية

لا يخفى على المشتغلين في الكتابة، والمهجوسين بالإبداع مدى المعاناة التي ترافق الفصول العديدة التي يمرّ بها النصّ الأدبيّ؛ ابتداء من وميض الفكرة، إلى تجسيدها على الورق أو الحاسوب، إلى مراجعتها مرّات ربّما؛ وصولاً إلى الشكل الذي يحصل على قناعة كاتبها بجدارته في الخروج إلى النور، عبر نوافذ، وربّما كوى، يطلّ منها على المتلقّين؛ حيث تبدأ معها مراحل انتظار الصدى قبولاً أو رفضاً، تقريظاً أو قدحاً، وقبل ذلك ومعه وبعده الاهتمام المطلوب.. ولا شكّ في أنّ الشكل، الذي سيظهر عليها النصّ من مسؤوليّة الكاتب أوّلاً وأخيراً، لكنّ مسؤوليّة كبرى تتحمّلها النافذة، التي توافق على أن يطلّ عبرها؛ سواء أكانت سمعيّة أو بصريّة أو تدوينيّة..

وإذا كانت الأذواق وإمكانيّات التحليل تختلف فيما بين القرّاء، فتتباين؛ قد تتباين الرؤية إلى النصّ، أو يتفاوت التقويم بين المتلقّين.. وهذا مجال واسع ومفتوح على مختلف الحالات والآراء والتعليقات.. يكاد لا يكون فيه الحدّ واضحاً تماماً بين الصواب والخطأ، والمقبول والمنفّر، على مدى الأيّام والعصور..

فإنّ هناك أمراً ليس مجال اختلاف، ولا مثار تشكيك، إلّا من قبل عاجزين أو أصحاب نوايا قاتمة؛ أقصد السلامة اللغويّة، التي يجب أن يتحلّى بها النصّ؛ أيّ نصّ؛ حيث إنّ أولى مسلّمات الاشتغال في ما تشكّل اللغة متنه وأجنحته، أن تكون اللغة صحيحة الكتابة والصياغة، قادرة على التعبير عمّا يريد الكاتب أن يبثّه.

> الشكل الذي يظهر عليه النص مسؤولية الكاتب أولاً.. وهو أيضاً النافذة التي يطلّ منها على القارئ

وإذا كانت المقدرة اللغويّة لا تتوقّف على ضبط الكلمات؛ إملاء ونحواً وصرفاً؛ ولا تقتصر وظائف الكلم على المعاني المباشرة؛ بل تطوف إلى آفاق ومديات لا تحدّ، ويختلف هذا الأمر من نصّ إلى آخر، حسب الأجناس والموضوعات، فإنّنا لا يمكن تجاهل الأخطاء أو تجاوزها، أو التغاضي عنها.

ليس مطلوباً من كلّ أديب أن يكون عالم لغة؛ وليت هذا يكون! لكنّ المطلوب أن يكون نصّه خالياً ما أمكن من هذه الأخطاء الشكليّة، التي تعكّر القراءة، وتشوّه الفكرة، وتبقى عالة على المكتوب طوال وجوده بنسخته تلك.

وإذا لم تكن لدى الكاتب القدرة على أن يكون النصّ، الذي ينشره على الملأ بلا أخطاء، فلا بأس؛ بل لا بدّ من الاستعانة بمن يجيد هذا الأمر.. مع الاعتراف بأنّ من الممكن لأخطاء أن تتسرّب، أو تفوت على المدقّق، لكنّها تبقى في الحدود الدنيا.

> السلامة اللغوية تتطلب اللغة الصحيحة الصياغة والقادرة على التعبير عما يريده الكاتب

ولا يغيب عن البال أنّ هناك فروقات في مستويات التدقيق، وهناك أخطاء شائعة، وحالات يُختلف عليها؛ قد يوجد من يجيزها، أو يجادل فيها، وآخرون يستنكرونها، وهذا كلّه ممكن، وقليله مقبول.. (مع ضرورة الإشارة السريعة إلى أنّ هناك مدقّقين يحوّلون، من

دون قصد، الصواب إلى خطأ!). لكنّ المفاجأة، التي تشوّش القراءة، تكمن في تلك الأخطاء الساذجة، التي يجب ألّا يرتكبها طلاب في مراحل دراستهم الأولى؛ كما أنّها كثيفة إلى حدّ النفور.

ويفترض ألّا ننسى أنّ هناك من يقلّل من أهمّيّة هذا الأمر من الكتّاب، ويكابر، ويتّهم من يتحدّثون به بالتصيّد والاهتمام بالشكل على حساب المضمون؛ كما أنّ هناك من يعاندون في ذلك.. لكنّهم غير قادرين على الإقناع، ولا يمكنهم إلزام من يقرأ لهم بمتابعة التأذّي والتعثّر، وتناول ما لا يهضم؛ وهم لا يستحقّون الاهتمام والاحترام.

ومن الطبيعيّ أن تكون مسؤوليّة الناشر أساسيّة في ذلك؛ كما أسلفنا؛ فليس من مصلحته أن تكون إصداراته معكّرة، غير مستساغة في شكلها؛ ناهيك عن مسؤوليّته عن مضمونها، وأهمّيّة أن يكون الكتاب المنشور من قبله ذا قيمة.. ولا يمكن قبول أيّ تسويغ؛ كأن يكون النشر على حساب الكاتب، وهذا لا يغيّر من موضوع المشكلة والمسؤوليّة عنها شيئاً.

وهناك أخطاء أخرى لا تقلّ أذى، وهي الأخطاء المطبعيّة، التي يسبّبها استسهال النشر، وعدم المراجعة والتدقيق الطباعيّ؛ إضافة إلى التدقيق اللغويّ.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ مثل هذه الأخطاء اللغويّة والطباعيّة، باتت منتشرة، ولافتة؛ سواء في الكتب والمنشورات الورقيّة، أو المنشورات الإلكترونيّة؛ حيث صارت للكلّ إمكانيّة أن يكتب، وينشر ما يشاء، وإن كان هذا من حقّه، ولكن من حقّنا عليه أن تكون كتاباته مدقّقة وصحيحة الأداء، ومن مصلحته ومصلحتنا ومصلحة الأجيال والثقافة كذلك؛ إضافة إلى ضرورة أن يكون ما يقوله جادّاً ومهمّاً ومقنعاً ومفيداً؛ إذ إنّ قضيّة نشر الأخطاء وتشويه اللغة تدخل في مسألة الضرر، الذي يلحق بالناس، ويسيء إلى الحقّ العام، كأيّة قضايا أخرى تخصّ مجموعة من البشر. ومن المناسب أن نقول، إنّنا لم نكن نشهد، في قراءاتنا الأولى منذ عقود، مثل هذه الأخطاء نوعاً وكمّاً؛ على الرغم من أنّ التقنيّات، التي كانت متاحة أقلّ من هذه الأيّام بما لا يقاس.. لكن يبدو أنّ الاهتمام بما ينشر، واحترام النفس والنصوص والقرّاء كان أكبر!

ومن الضروريّ أن نذكّر بموضوع متّصل بهذا الأمر، ولا يقلّ تأثيراً عمّا ذكر من أخطاء؛ فهناك من لا يهتمّ بعلامات الترقيم، أو يستهين بها، أو يتجاهلها؛ وهم كثيرون، ومنهم من يتعمّدون ذلك في نصوصهم، وهم قلّة، وبعضهم معروفون في المشهد الأدبيّ، وهو جزء من أسلوبهم أو مشروعهم.. ربّما! لكنّ علامات الترقيم، تبقى مسألة ضروريّة في توضيح السياق اللغوي والمعنى المقصود، بدلاً من أن يتعب القارئ في تبيّنه.

ولا شكّ في أنّ ما ذكرناه لا يتعلّق بالنصوص الأدبيّة فحسب؛ بل يشمل مختلف النصوص المكتوبة والمنشورة باللغة العربيّة، والموجّهة إلى مختلف الشرائح العمريّة، والمستويات الثقافيّة والعلميّة؛ والأخطر تلك الموجّهة إلى الأطفال، أو إلى من هم في سنيّ دراستهم الأولى، وغنيّ عن القول إنّ الأخطاء اللغوية، أو علامات الترقيم المهملة أو المغلوطة، تربك القارئ؛ وخاصّة من يقرأ على مسامع الناس؛ من دون أن ننسى أنّ هناك أخطاء مسموعة ناجمة عن قراءات خطأ، ممّن لا يجيدون القراءة الصحيحة لِما هو صحيح التدوين، تحريكاً أو تسكيناً أو نبرة أو تعبيراً، على المنابر مثلاً، ومنهم من يخطئ في قراءة نصّه! ومنهم، للأسف، في مواقع خاصّة بهذا العمل المقروء كالإذاعات والنصوص المسموعة في قنوات وأشرطة وسواها!

إنّ للنصّ السليم لغويّاً وطباعيّاً، المستساغ صياغة وأداء، دوراً في تعليم الناس اللغة الصحيحة، ويحبّب الناس بالقراءة، ويسهم في تحفيزهم على التثقّف والاكتناز المعرفيّ؛ مهما كان الموضوع المتناول.

وحدث منذ سنوات، أن كنت أبحث عن كتاب مهمّ معروف، قرأت عنه، وسمعت الكثير، وحين حصلت على نسخة من أحد إصداراته الجديدة، خاب أملي في قراءته؛ لكثرة الأخطاء فيه؛ إذ إنّ هناك من يقوم بطباعة ما هو مشهور ومطلوب لمصلحة تسويقيّة، من دون الاهتمام باللغة؛ صياغة أو تشكيلاً أو ترقيماً؛ أمّا إذا ما كان النصّ مترجماً، فإنّ مشكلات الترجمة العديدة تضاف إلى تلك الأخطاء، ولهذا حديث آخر.

ليس مطلوباً من الأديب أن يكون عالم لغة ومن الممكن لأخطاء أن تتسرب وتفوت على المدقق اللغوي

هناك فروقات في مستويات التدقيق وأخطاء شائعة وحالات يُختلف عليها

إن للنص السليم لغوياً وطباعياً دوراً في ترسيخ اللغة الصحيحة وتحفيز القارئ على التثقف والمعرفة

كرّس ما يمكن تسميته بـ(أدب البحر)

حنا مينة..

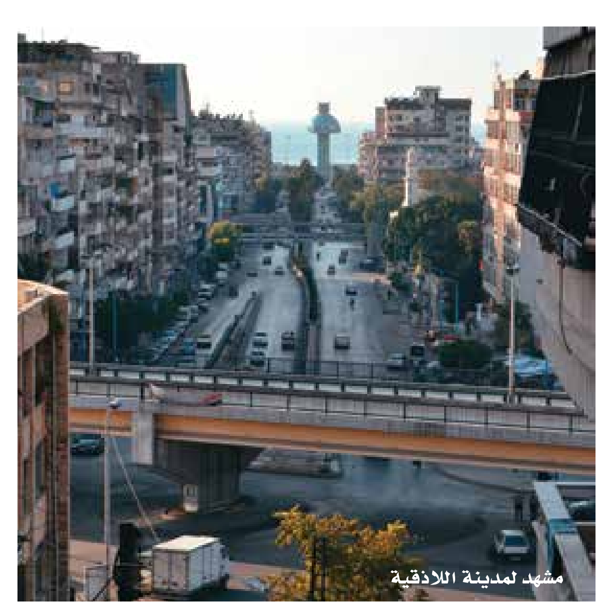
جعل من الرواية العربية ملحمة إنسانية



د. عماري محمد

يعد الروائي السوري حنا مينة (١٩٢٤- ٢٠١٨م) قامة شامخة في الإبداع الروائي والقصصي، بلغت معه الرواية الواقعية العربية أوج انتشارها وقيمتها العربية والعالمية، كان مؤمناً بالإنسان، وبأن الرواية هي ملحمة الإنسان المعاصر، تعكس حياته وتطلعاته وصراعه مع الطبيعة ومع الوجود، مثله مثل الروائيين العالميين الكبار؛ جوركي وهمنجواي وشتاينبيك وجورج أمادو وغيرهم، كان الإنسان المكافح الذي يصارع لينتصر لإنسانيته، وهي القيمة التي تستحوذ على البطولة كلها. خلّف رحيله حزناً كبيراً في قلوب محبيه الذين نعتوه بـ(سنديانة الرواية العربية)، و(نجيب محفوظ بلاد الشام).

عاش حنا مينة في بداية حياته الفقر والبؤس اللذين لم يكونا نصيب أسرته وحدها، بل هما قاسم مشترك، وسمة عامة، وخط يجمع بين الناس، فقد كان الفقر سمة عامة لهذه المرحلة (النصف الثاني من العشرينيات)، كما أن المدينة التي كان يقطنها، كانت تتميز بجو مشحون بالتوتر والصدامات والملاحقات، وكل هذه الأمور ستؤثر في شخصية كاتبنا، وستشكل لديه وعياً سياسياً مبكراً، سيظهر في مواقفه لاحقاً من قضايا العمال ونضالاتهم، حيث سيتبنى وجهة نظرهم التاريخية في فهم العالم وسبل تغيره، ليصبح أحد كتابهم


مشهد لمدينة اللاذقية

ومسجل صراعاتهم والمدافع الأساسي عن مصالحهم، والمنتصر لقضاياهم العادلة في إبداعاته وأعماله وفي ممارساته الحياتية.

صدر لحنا مينة أكثر من أربعين رواية، رصد من خلالها الواقع السوري، الذي لا ينفك عن الواقع العربي، تميزت بتنوعها الشديد واتساع آفاقها وموضوعاتها ورحابة دلالاتها، من هذه الروايات نذكر: (بقايا صور، المستنقع، نهاية رجل شجاع، الشمس في يوم غائم، القطاف، المصابيح الزرق، الشراع والعاصفة، حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد، مأساة ديمتريو، الثلج يأتي من النافذة، الرحيل عند الغروب، النجوم تحاكم القمر، عروس الموجة السوداء، المغامرة الأخيرة وغيرها)، وقد استطاع حنا مينة من خلال هذه الأعمال، أن يأخذ من الذاكرة أو من التجربة الشخصية ملامح عدد من الشخصيات، ويعيد خلقها معتمداً على تمرسه وبراعته وقدرته على التخيل، فمعظم دارسي أعماله يرون أن أدبه لا ينفصل عن شخصه، وأن الحياة التي عاشها أو التي يمكن أن يعيشها ماثلة في أدبه، وكل شيء عنده يمر بالأنا بكل أبعادها ويصطبغ بها اصطباغاً شديداً.

تتميز روايات حنا مينة بكونها روايات الدفاع عن الطبقات الضعيفة والفقيرة، وفي مقدمتها المرأة المظلومة والمهضومة الحقوق وتبرئتها من التهم الموجهة إليها، وهذا يظهر جلياً من خلال جعله بعض شخصياته النسوية أبطالاً رئيسيين؛ مثل (أم حسن) في (الشراع والعاصفة)، و(زنوبة) في (بقايا صور)، و(شكيبة) في (الياطر)، و(امرأة القبو) في (الشمس في يوم غائم)، وهي في معظمها منبوذة من المجتمع، ولكنها لا تستكين للاضطهاد، بل تظل تتخطى شروطها القاسية.

وتتسم المرأة في روايات حنا مينة، بسجايا نفسية إيجابية؛ بدت طموحاً من خلال أم الفتى في (المستنقع) التي عملت خادمة وسعت بكل طاقتها لتأمين الكساء والكتاب لولدها الوحيد، كما بدت واثقة وجريئة مثل مريم السوداء في (المصابيح الزرق) التي وقفت في وجه المحتكر، وسارت في المظاهرات، ومثل أم البشير، التي امتازت عن بنات جيلها، نتيجة انخراطها في العمل ، ما قد يوحي بأن الروايات تتبنى رؤية من عمل المرأة، مفادها أن العمل يكسب المرأة ثقة بنفسها ويدفعها إلى تغيير الواقع واستشراف المستقبل.

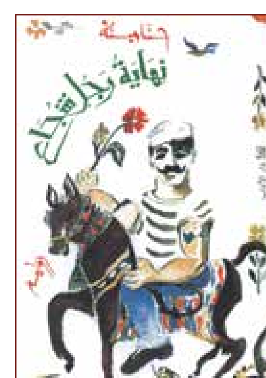
وتتميز روايات حنا مينة أيضاً بالواقعية؛ فالذين يعرفونه عن قرب يدركون مدى التصاقه بالواقع، فقد ذكر الروائي والقاص الراحل جورج سالم، في مقدمته لـ(الشراع

لم يعرف الأدب العربي الحديث البحر منذ (رحلات سندباد وألف ليلة وليلة) إلا عبر رواياته

صدر له أكثر من أربعين رواية صوّر من خلالها واقعه السوري الذي لا ينفك عن الواقع العربي









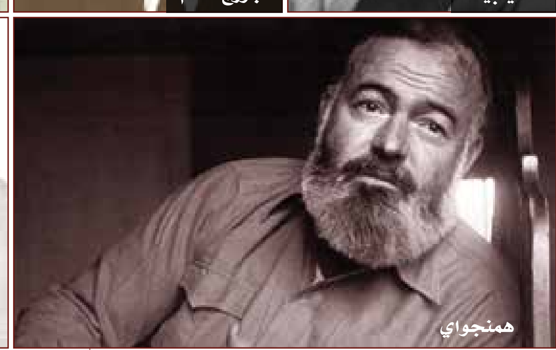


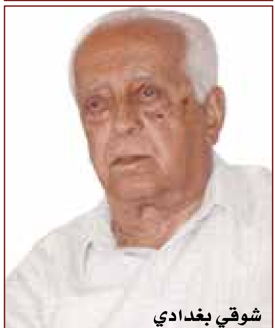
أغلفة رواياته


شتاينبيك


جورج سالم


أمادو


همنجواي


شوقي بغدادي

والعاصفة) أن (في هذا العالم الغني الصاخب، يحملنا حنا مينة بمهارة روائي كبير يعرف كيف يمسك بخيوط الرواية وأشخاصها، وكيف يشد القارئ ويضغط على عواطفه ويحفزها، ومرد ذلك في اعتقادنا يعود إلى التعاطف الشديد، الذي أبداه الروائي تجاه بطله، وإلى الطريقة الواقعية التي اتبعها في كتابة هذه الرواية). وذكر صديقه شوقي بغدادي، تأكيداً لواقعية أعماله في تقديمه لـ(المصابيح الزرق) أن (شخصيات حنا مينة، في الرواية، حقيقيون ومعروفون للناس في مدينة اللاذقية).

يمكن أن نقول إذاً إن روايات حنا مينة، تميزت بالواقعية من جهة، والتزام قضايا الطبقات الفقيرة المستغلّة والبائسة من جهة أخرى، وضمن هذه الرؤية صور حنا مينة، كل الصراعات والتغيرات الاجتماعية، واستخدم أساليب الرمزية، فضلاً عن بعض التقنيات الحديثة الشائعة في السرد الروائي، وسعى إلى التجديد؛ تجديد واقعيته، وامتلك رؤية معمارية شديدة التماسك البنائي، ونزعة إنسانية عامة تؤطر أحداثه وأبطاله وأهدافه، وبهذا الأسلوب استطاع حنا مينة، أن يرسم نهجه الخاص في الرواية العربية، ويمتلك أسلوباً جذاباً ورشيقاً ومتميزاً، ويبني عالماً روائياً متماسكاً، يمجد فيه الإنسان وبطولته وصراعه وكفاحه من أجل الحرية والحياة، فقد قدمت رواياته، بطلاً لايزال يعيش إشكالياته الاجتماعية ولا يجد التصالح النهائي، كما قدمت مجتمعاً زاخراً بالتناقضات، وكل ذلك من خلال التفاعل القائم بين الإبداع والواقع.

وجدير بالذكر في هذا المقام أن حنا مينة كرّس في الرواية العربية الحديثة ما يمكن تسميته بـ(أدب البحر)؛ فقد غنى البحر بما يداني العشق، ولكنه كان يغني الناس الذين على أمواجه وعلى شواطئه، أولئك الذين كان البحر يهزمهم مرة وينتصرون عليه مرات، وبالتالي فحنا مينة، من رواد البحر في الأدب العربي الحديث، البحر الذي لم يعرف سبيله إلى أدبنا منذ رحلات سندباد في ألف ليلة وليلة، على الرغم من أن الأرض العربية في مجملها تعيش على شواطئه، فليس للبحر من وجود فعلي في أدبنا الروائي العربي الحديث، كما هو موجود بجلاله وعمقه واتساعه في عالم حنا مينة، لكن البحر الذي دخل معظم رواياته ، ليس هو تماماً نفس ذلك البحر الذي ملأ طفولته وصباه وشبابه، كما ذكر الناقد اللبناني محمد دكروب، ؛ فإذا تأملنا جيداً في بحر حنا مينة، وإذا حاولنا التوغل فيه بعيداً، نجد أنه ليس مكاناً جغرافياً فحسب، بل هو ساحة نضال وصراع.

البحر إذاً يعد مكاناً أساسياً ترتكز عليه أعمال حنا مينة، ولقد أفاد من الصفات المادية فيه ووظفها لخدمة الحدث الروائي، فهو مصدر إلهامه، يتغلغل داخل ذاته ويحفرها حتى يصبح جزءاً لا يتجزأ منها، فهو نظراً للصفات التي يتمتع بها أسهم بطريقة أو بأخرى في تشكيل العالم الروائي، الذي أراده حنا مينة ليعبر من خلاله عن الأفكار، التي تجول في خاطره، يقول في رواية (حكاية بحار) على لسان البطل: (أنا ابن البحر، بين أحضانه، أحس كأني بين أحضان أبي، أعرف أنه يحبني، وأعرف أنه يريدني، وأعرف، أيضاً، أنه يلاعبني، أنه يمتحنني ليكشف لي سره).

ونخلص إلى أن حنا مينة، حقق برواياته شروط الواقعية وذلك من خلال تحليل الواقع ونقده بوضوح، والفهم الجماعي للظواهر الاجتماعية، وتأكيده انهيار مظاهر الفساد والفقر، وبالتالي ثقته بالمستقبل والانتصار له، من خلال النضال الاجتماعي والتضحية والتجربة، وهذه الأمور مجتمعة جعلت أعماله مادة للخيال السينمائي، ومحرضاً للعمل الدرامي، وقد نُقلت أهم رواياته إلى الشاشتين الكبيرة والصغيرة، ولاقت نجاحاً كبيراً.

تميز في جلّ رواياته بالدفاع عن الناس البسطاء الفقراء وفي مقدمتهم المرأة المظلومة

التصق بالواقعية والتعاطف مع أبطال رواياته وهم شخصيات معروفة في الواقع المعيش

أصداء

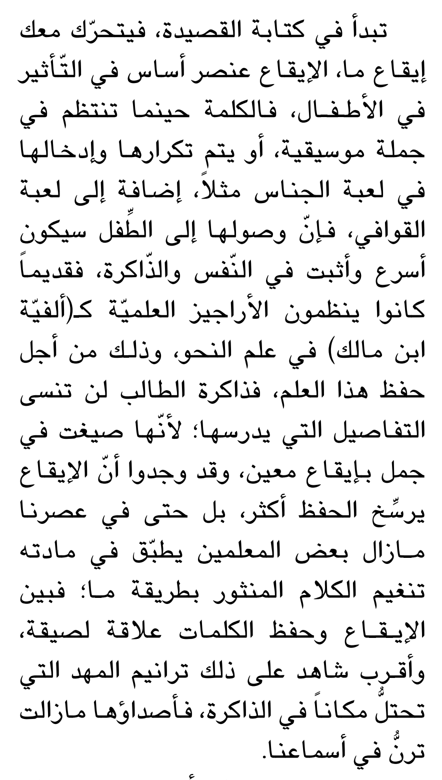


حسن الربيح

قصائد الأطفال وفتنة الإيقاع

تبدأ في كتابة القصيدة، فيتحرّك معك إيقاع ما، الإيقاع عنصر أساس في التّأثير في الأطفال، فالكلمة حينما تنتظم في جملة موسيقية، أو يتم تكرارها وإدخالها في لعبة الجناس مثلاً، إضافة إلى لعبة القوافي، فإنّ وصولها إلى الطّفل سيكون أسرع وأثبت في النّفس والذّاكرة، فقديماً كانوا ينظمون الأراجيز العلميّة كـ(ألفيّة ابن مالك) في علم النحو، وذلك من أجل حفظ هذا العلم، فذاكرة الطالب لن تنسى التفاصيل التي يدرسها؛ لأنّها صيغت في جمل بإيقاع معين، وقد وجدوا أنّ الإيقاع يرسِّخ الحفظ أكثر، بل حتى في عصرنا مازال بعض المعلمين يطبّق في مادته تنغيم الكلام المنثور بطريقة ما؛ فبين الإيقاع وحفظ الكلمات علاقة لصيقة، وأقرب شاهد على ذلك ترانيم المهد التي تحتلُّ مكاناً في الذاكرة، فأصداؤها مازالت ترنُّ في أسماعنا.

من طبيعة الإيقاع أنه يلفت الانتباه. والأصوات، بما فيها أصوات الطبيعة والبشر، هي من جملة الإيقاع، وحين يقوم الشاعر بتكوين جمل معينة وفق نظام موسيقي، فهو يريد أن يحدث انتباهاً لدى المتلقّي، علماً أنّ كل كلمةٍ لها إيقاعها الصوتي، ولأنّ الطفل يتّسم بالحيوية والنشاط المفرط، فمن الطبيعي أن يستجيب للأصوات والكلمات الموقّعة، بمعنى أن حاجته إلى الحركة والرّقص، تلبّيها هذه الجمل الموسيقيّة.



الطفل يتسم بالحيوية والنشاط لذا يستجيب للأصوات والكلمات الموقّعة

ولا يمكن أن يظهر تأثير الإيقاع إلا بواسطة الإنشاد والغناء، والقراءة بصوت موقّع، وهذه الواسطة يجب أن تلازم القصيدة، فالغناء والإنشاد جوهر القصيدة، فلو قُرئت الجملة الشعرية قراءة سرد لا تطريب فيها ولا ترنُّم، فلن يكون التأثير فاعلاً، ولن تتحقّق المتعة الكافية للقصيدة، وإذا عوّدنا الطفل القراءة الجهرية التطريبية؛ فإنه سيكتشف بنفسه لذة الإيقاع.

يلعب الإيقاع دوراً سحريّاً في عملية التّلقي، فمن الممكن أن يجرِّب الشاعر أن يضيف إلى معجم الطفل كلمات جديدة، فتزول غرابتها مع الإيقاع، ويصل المعنى ولو بعد حين، فتصبح كل كلمة قابلة للحضور في عالم الطفل، ومن الممكن أيضاً أن تترسخ القيم التي تهدف إليها القصيدة في (لا وعي) الطّفل بفضل سحر الإيقاع، ومن الممكن أن يمرِّر من خلاله فكرةً ما تضيء له الطريق، وبالتالي يصبح الإيقاع حيلة بريئة يوظفها الشاعر من أجل إيصال رسالة ما للطفل.

ولكن ثمّة خطورة في هذا الدور السحري، فإذا كان الإيقاع حيلة شعرية، فإنّ هذه الحيلة تعمل حتّى في القيم السلبيّة، فهناك قصائد تحمل مضامين تدمِّر شيئاً من المنظومة الأخلاقية بقصد أو بغير قصد، فمع أهمية الإيقاع؛ لا يستطيع وحده أن يشذِّب أو يصلح ما هو فاسد في النص.

إيقاع الإلهاء والتسلية، حيث الدور الخالص، فليس من وراء هذا الإيقاع إلا الإثارة والمتعة الكامنة فيه، وبالتالي يكون الهدف لذاته، فهناك بعض القطع الشعرية الصغيرة عالية الرمزية، وتعرف بالأهازيج، فهي لا تحمل إلا التطريب والرقص، وغالباً ما تتّكئ على جمل وكلمات رمزية لا تصل من خلالها إلى معنى، وقد تدل الكلمات على معنى ساذج وهزيل وهذا غير مقصود، لأنّ الغاية هي توليد الإيقاع وإبراز دوره الذي لا يوصله إلا هو، ولا يمرِّر شيئاً آخر غيره، وتكثر في الأهازيج الشعبية مثل: (حمامةْ نُودي نُودي..)، و(حِدّيرِجةْ بالدّيرِجةْ..)، و(حادي بادي..).

في القصائد الموجهة للطفل وخاصة في مراحله المبكّرة، نمرُّ بكلمات لا تُخطِّط لمعنى، لأنّ الطفل في مرحلة من (٣) إلى (٥) سنوات بحاجة إلى ما يثير خفّته ونشاطه، ويدخله في جوٍّ من الفرح والمتعة، وهذا يقوم به الإيقاع وحده.

ولا شكّ أنّ الإيقاعات الشعريّة، تحتاج إلى إلمام وخبرة في التعامل معها؛ ولإدراك هذه الجماليّة، لا بدّ من أن يكون للشاعر حسٌّ موسيقيٌّ في اختيار الأوزان والكلمات، لذا فإنّ كتب الأوزان الشعرية التنظيرية، تنصح بالبحور القصيرة والمجزوءة، وفي قصيدة التفعيلة تنصح بأن تكون الجملة قصيرة، وبأن يبتعد الشاعر قدر الإمكان عن البحور الضخمة، والجملة الإيقاعيّة الطويلة.

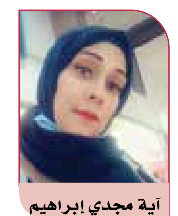
ومن خلال ما سبق تبرز أهميّة الإيقاع في القصيدة الموجهة للأطفال خاصة، وقد لا نبالغ حين نقول بأن للإيقاع دوراً في إبراز جميع عناصر القصيدة إذا تمّ استغلاله بفنيّة عالية.



أحس بأن العدم يحيط بالإنسان من كل جانب

ألبير كامو.. طغى الأديب على الفيلسوف في كتاباته

لم يكن ألبير كامو صاحب مدرسة فلسفية تتلمذ فيها أتباعه والمتأثرون به، هذا في الوقت الذي نجد فيه أن رواياته ومسرحياته تشكّل عضواً مهماً في جسد الأدب الفرنسي المعاصر.



آية مجدي إبراهيم

وإذا كان كامو حريصاً على تأكيد الخط الفكري والفلسفي في أعماله الأدبية، فهذا لا ينفي وجود عنصر الخيال بإلحاح شديد، لدرجة أنه يصعب في كثير من الأحيان، الفصل بين الفكر الفلسفي والخيال الفني، وهي الخاصية التي تلازم الأعمال الأدبية والفنية الناضجة.. ولاشك أننا سنذكر كامو كأديب وفنان أكثر منه فيلسوفاً صاحب مدرسة، ولذلك كان جديراً بالحصول على جائزة نوبل للآداب عام (١٩٥٧م)، وكان إنجازه الفكري الحقيقي متمثلاً في ثورة الفنان الذي يشن غارات متتابعة على الأفكار الاجتماعية التقليدية والتقاليد السياسية البالية، ولم يلهث وراء الأفكار الجديدة حتى لا تطارده وتستعبده، بل نجح إلى حد كبير في خلق عالم فني قوامه الخيال والعاطفة. ولعل المفتاح الرئيس الذي يساعدنا على تذوق أدب كامو، يتمثل في المناخ الفكري الذي واكب شبابه ورجولته المبكرة.. وأيضاً في خبراته الشخصية التي مر بها وشكّلت بعد ذلك المادة الخام التي صاغ منها أعماله الروائية والمسرحية.. كان من الأدباء، الذين تأثروا بالروح العدمية، التي سادت الفكر الإنساني في فترة ما بين الحربين العالميتين، وهي الروح التي تبلورت أكثر ما تبلورت في الفكر الفرنسي بالذات.

في عام (١٩١٣م)، ولد المفكر والفيلسوف والأديب العالمي المعروف ألبير كامو، في مدينة (موندوفي) التابعة لمحافظة قسطنطينة الجزائرية، فقد والده في الحرب العالمية الأولى بعد عام واحد من ولادته، فتعهدت أمه الجزائرية بتربيته في منزل فقير بأحد الأحياء الشعبية في العاصمة الجزائرية، حيث حصل على البكالوريا وقام بأعمال إدارية وتجارية لمتابعة دراساته الفلسفية، وشغف آنذاك برياضة كرة القدم شغفاً عظيماً، فتنقل بين أعمال متعددة بسيطة قبل أن يتفرغ للكتابة، وعشق المسرح، فأسس فرقة من الهواة سماها (مسرح العمل) والتحق بفرقة راديو الجزائر المسرحية، ثم أسس (الفرقة المسرحية) ليقدم التمثيليات لعامة الشعب، وقد مكّنته خبرته هذه من إتقان الفن المسرحي، وسافر سائحاً إلى أوروبا، ولم يستقر في فرنسا إلا في عام (١٩٤٠) حيث عمل في جريدة(Paris Soir) لكن ظلت الجزائر هي وطنه الذي يهفو إليه قلبه ويحن إليه حنيناً موحشاً.

آنذاك كان فكر كامو يتبلور من خلال التأثير الذي مارسته عليه أعمال أندريه مالرو وديستويفسكي، فقد لقي المزيج الغريب بين العدمية والتمرد فيما بعد.. وأيضاً فإن

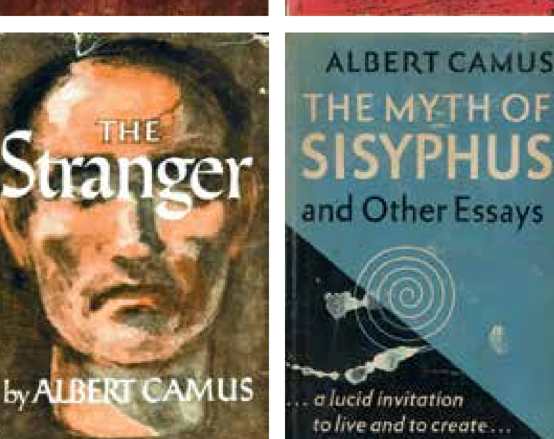
حياته على الشاطئ الشمالي لإفريقيا قد أضافت البعد الخيالي والغنى إلى الأفكار والفلسفات التي استمدها من قراءاته.. فقد اكتشف أن ثمة علاقة غامضة ومثيرة بين الإنسان والطبيعة، وهذه العلاقة لا تكشف عن نفسها في الأفكار الفلسفية بقدر ما تعلن عن وجودها في الأحاسيس التلقائية وفي مظاهر الطبيعة التي توحي ولا تصرح.. وهو يعبّر عن هذه القيمة في مجموعتين من المقالات تنتهجان منهج السيرة الذاتية المغلّفة بالخيال الأدبي، وأهم هذه المقالات (أهازيج الزواج) التي كتبها عام (١٩٣٨م) وفيها رسم بانوراما عريضة عن المناظر والمشاهد المتتابعة على طريقة أدب الرحلات الذي شغل المرحلة الأولى من إنتاجه الأدبي، وهناك مقالة أخرى كتبها بعنوان (بين البر والبحر) عام (١٩٣٧م) ممجداً الطبيعة بكل جمالها وجلالها. أما (الأفراح) فكانت إحساساً عميقاً بجمال البيئة الجزائرية من جبال وبحر وشمس، ممزوجاً أيضاً بالإحساس بقسوة الفقر وآلام البشر، وفي عام (١٩٣٨م) كتب مسرحية: (كاليجولا)، وهي عمل أدبي رائع جعل فيه الإمبراطور الروماني رمزاً للإنسان الأحمق، ولكنه مع هذا جعله يدرك بما له من بقية عقل مدى حماقة هذا الوجود، ولم تعرض المسرحية كعمل مسرحي متكامل إلا في عام (١٩٤٥م).

وفي عام (١٩٤٢م) كتب ألبير كامو روايته الخالدة (الغريب)، وتدور أحداثها حول شخص عربي جزائري يُقتل على يد (ميرسو) ولم يوضح كامو اسم القتيل، كان ميرسو الفرنسي على علاقة عاطفية بشقيقة هذا العربي، فيتشاجران ويذهب كل منهما إلى سبيله، وبعد مدة يلتقيان فيقوم ميرسو بطعن (العربي) بمديته محاولاً قتله، وحاول العربي الدفاع عن نفسه بمديته، فأحس (ميرسو) أن كفتيهما تتساويان فما كان منه إلا أن سحب مسدسه وأرداه قتيلاً.

وفي نفس العام (١٩٤٢م)، كتب كامو روايته (أسطورة سيزيف) وهي بحث في الانتحار، والقصة مكتوبة بصيغة المفرد المتكلم، والفكرة المسيطرة عليها هي الموت، ولعل انشغاله بفكرة الموت يعود إلى ما شاهد بعينيه من مآسي الحروب وما كان يعاني من مرض، فكان يرى أن الإنسان المعاصر شبيه بسيزيف في الأسطورة اليونانية ا هكذا بدت الحياة لعيني كامو: شقاء مستمر، وعبث لا طائل منه، ولكن مع هذا علينا أن نتحملها بتجلد، لا أن نفر منها.. هذا الصراع بين الموت والحياة، واليأس والأمل، هو المحور الذي تدور حوله كتابات كامو، وقد عبّر عن هذا التناقض الازدواجي خير تعبير في كتابه (الإنسان المتمرد) الذي كتبه في عام (١٩٥٢).

أما رواية (سوء تفاهم) التي كتبها كامو في عام (١٩٤٤م) والتي تدور حول ابن عاد بعد غربة طويلة إلى أمه وأخته ومعه ثروة كبيرة، ولكنهما تقتلانه طمعاً في ثروته دون أن تتبينا قرابته إليهما نظراً لتغير ملامحه بعد طول غياب. وفي عام (١٩٤٧م) صدرت لكامو رواية (الطاعون)؛ وهي أول قصة جلبت له شهرة عالمية، والقصة المحورية في معناها الظاهري، تدور حول طبيب في مدينة وهران الجزائرية وقد أصابها الطاعون عام (١٩٤٠م)، ولكنها في معناها البعيد ترمز بالطاعون إلى مأساة الإنسان الحديث بتصويره ذلك العبء من الظلم والألم والموت الذي يثقل كاهله.

وعاد ألبير كامو للمسرح فمُثّلت له في باريس مسرحية (العادلون) في الخامس عشر من ديسمبر (١٩٤٩م)، والعادلون عند كامو هم أولئك الذين لا يرضون بعالم أصبحت فيه الحرية امتيازاً لشعب دون آخر، لأن الحرية في رأيه حق لكل فرد في كل شعب، والحرية نفسها تصبح سجناً مادام على وجه الأرض إنسان مستعبد، وقد نجحت هذه المسرحية نجاحاً ملحوظاً، ولعل السبب في هذا النجاح، يعود إلى تمكّن كامو من فن المسرح، وإلى أسلوبه المتميز باللفظة الموحية والمعاني الواضحة، إضافة إلى شخصياته التي تتحرك كما لو كانت تعيش في فراغ، وقد ترجمت معظم أعمال كامو الروائية والمسرحية إلى معظم اللغات العالمية، ومنها العربية، وقد احتفلت كل الأوساط الفكرية والمجتمعات الفلسفية الفرنسية منذ شهور بمرور ستين عاماً على رحيله. والعجيب أن العدم الذي أقلق ألبير كامو طوال حياته بألغازه المحيّرة، أراد أن يضع الخاتمة النهائية لحياته، فمات فجأة في حادث تصادم وقع لسيارته قرب باريس عام (١٩٦٠م) وكأنه أراد أن يثبت، أن العدم يحيط بالإنسان من كل جانب، مهما حقق من أمجاد على ظهر الأرض.

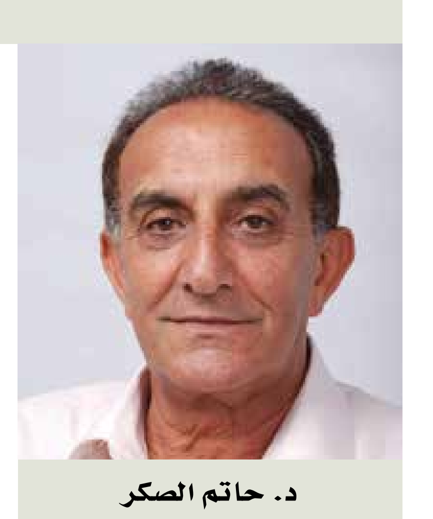


من مؤلفاته



ظلت الجزائر هي وطنه الأم الذي يحن ويشتاق إليه

من أشهر أعماله (الغريب) و(كاليجولا) و(أسطورة سيزيف) و(سوء تفاهم) و(الطاعون)



د. حاتم الصكر

عن زكريا محمد..
والقصيدة الهاربة من صمتها

يصف الشاعر الفلسطيني زكريا محمد (نابلس ١٩٥١) شعره بأنه قريب جداً من الصمت، لذا تأتي قصائده في السنوات الأخيرة وكأنها منفلتةٌ من مكمنها الصامت، فتولد قصيرةً لا إسهاب فيها أو ترهلات، وهي بلا تسميةٍ أو عناوين، ولهذا الإغفال دلالة جمالية في القراءة، فتجنّب التسميات والعناوين يجعل القصائد أشبه بسلسلة واحدة أو جملة طويلة، تختلف أو تتنوع ملفوظاتها، لكنها تؤكد حضور حالة واحدة يعيشها الشاعر، ما يمنح القصائد مناخاً موحداً يحسه القارئ، كما أن ذلك يهب القصائد تلاوين وتشكّلات بنائية متعددة، وهذا التنازل عن العناوين كأحد موجّهات القراءة صار تكنيكاً شائعاً في هذه الفترة الشعرية، لكنه لدى زكريا محمد، يمثل موقفاً يتعلق بحالة الصمت، التي تؤطّر شعره كله من حيث الأسلوب والصياغة والهوية الفنية، فبحسب تفوهاته في مقابلة أخيرة هذا العام في جريدة (الاتحاد)، فإنه لا يضع شعره ضمن الأنواع المتداولة، بل يقول إنه لا اسم له، وارتضى في السنوات الأخيرة متابعة نشر مقطوعاته للقراءة الآنية، فنشر قصائده مباشرة على صفحته في الفيسبوك، هذا يلبي له رغبته في تجربة الصمت، بعيداً عن النشر الورقي وتقاليده الجمالية، فراح يلقي بالقصائد في لجّة هذا الوسيط التواصلي المشحون بالتفاعل وردّ الفعل المتوتر المباشر. وعبر الفضاء العابر المتحرك لقناة التواصل، توالت نصوصه بهويتها التي استقر عليها كمعادلٍ لصمت، لا يرغب أن يغادره، فحمل بعضَ سماته في ما يتسرب من بين أصابعه، فبعد (الجواد يجتاز أسكديار) ديوانه المميز، توالت أعمال زكريا محمد، تلفت انتباهنا بغرابة واقتصاد عناوينها، فكأنها مرغمة على هذه الولادة التي لا يتبناها الوالد نفسه، فتكون (زراوند) عنواناً لأحد أعماله، و(علندى)، و(كشتبان) التي نتوقف عندها نموذجاً لاختبار ما سقناه حول تجربة الشاعر وكتابته، لكونها تؤرخ لمرحلة جديدة في أسلوبه، كما صرح أكثر من مرة، ولأنه أرفقها بمقدمة ذات أهمية في تفهّم علاقة شكل القصيدة بقناة التوصيل، أعني ارتباطِ قِصر قصيدته بالفيسبوك، الذي نشر فيه معظم قصائد (كشتبان)، ورأى أن ذلك أفضل اختيار له، لما وجد في الفيسبوك من مساحة لا توفرها المنشورات الورقية، ويدخل العنوان في غرائبيات زكريا محمد، في مسألة العنونة، فهو يؤكد أن اختيار العناوين لدواوينه مهمة ليست يسيرة، وأنه ربما وضع عنواناً بعد حيرة وتردد.

و(الكشْتِبان) هو القِمع الذي يغطّي به الخياط طرف إصبعه، كي يتقي وخْز الإبر، فهل كانت قصائد الديوان إذاً وقاية من الوخز الذي يعانيه؟ أم هي المعادل الشعري لمعاناة ارتبطت به وارتبط بها دون مشيئته، هو الفلسطيني الذي ولد في نابلس، وعانى ما عاناه مواطنوه من فقدٍ وحرمان وتهجير، وشعور بغياب الحرية والعدل، لكن شعر زكريا لا ينخرط في التراجيديا الزاعقة أو الشعارية، إنه بعنصرَي السهولة والعمق معاً، يبث هجاءه لعالم لا يهب الحق والحياة كما ينبغي، فتكون همومه أوسع من المكان.

وثمة إشارة في إحدى القصائد إلى أن الكشتبان وعاء للشرب، ربما هو يطور رمزه ليكون خلاصاً، أو محاولة للخلاص بالنسيان.

إنه يعبّر في (كشتبان) عن (حالة) شعرية، لذا تنازل عن عناوين القصائد، وأراد أن تتم قراءتها بكونها كتلة واحدة من الكلام المحيط بمناخ موحد. هنا لاتهم العنونة، فالقصائد تكمل بعضها بعضاً تكملة الجزء للآخر.

بالرغم من أنه يتحدث مفصلاً عن عناوين دواوينه في الخاتمة، ويسرد استراتيجية كل ديوان أو (مجموعة) كما يسميها، مكرراً ما كان قد وصف به قصائده في مقدمته، وإذا شئنا التدقيق في التسمية، فإني لا أرى الوصف موفقاً، لأن (المجموعة) كمصطلح صارت تعمل كإشارة لقصائد جمعت في أغراض متعددة وموضوعات شتى، وهذا لا ينطبق

على الأعمال المنشورة للشاعر، كما بينت.

لقد كان حماسه لتجربة الفيسبوك تناسب المرحلة التي وصلت إليها قصيدته الصامتة، وحققت له التواصل السريع والآني مع قارئه، حتى إن الفيسبوك يرد في وصيته الافتراضية: **إذا متّ فافتحوا إيميلي، الباسوورد على ورقة فوق الطاولة، هناك ستجدون وصيتي وستمسكون بالغزال من قرنيه.**

ولكن، كيف خرج من صمته أو عزلته؟ كيف لشاعر يمجّد الصمت، ويراه ملازماً لموقف من الحياة أن يرمز لفضيلة الصمت باستغناء الطير عن غنائه، فيقول:

(**ثمة طيور لا تغني أبداً/ ... لا تغني لأن الغناء سؤال وكِذْبةٌ أيضاً/ وهي لا تحب أن تسأل وتستجدي/ الغناء للطيور الحمقى/ أما طيور الصمت فتدير رؤوسها، بلا نأمةٍ، بين الصخرة والحجر**).

يجد زكريا، أن الصمت أكثر تعبيراً من الكلام في بعض الأحيان، ويرى لتأكيد ذلك أن الصرخة قد تلوثت في زمن تلوثت فيه حتى الأصوات. تقول نازك الملائكة: الصمت شعر نائم. ويقول شازال: الصمت يتكلم بعينيه، شاعر وشاعرة من جهتَي العالم لا يريان الصمت سكوتاً، وهكذا رآه زكريا محمد الذي يقول: دائماً أقف عند سؤال الصمت، وهذا السؤال يراودني في القصيدة، الصمت جزء من مسيرتي ومن شعري.

وإذا فكر القارئ بتناقض هذا الموقف مع الكتابة والنشر، يكون إحساس الشاعر ملخصاً بقوله: (**عندما أكتب أعتدي على الصمت، وهذا هو الإثم الوحيد الذي أسمح لنفسي بفعله**). ويمكننا تفسير ذلك بأن الصمت (حالة) جسدية تساعد الشاعر على التوافق مع الحالة الشعرية.

في قصائد (كشتبان) القصيرة، نعثر على تلك السهولة المعمقة التي يريدها الشاعر، فهي تتسلسل في خطابه دون حذلقات، حتى ما بدا من مفردات قديمة الدلالة وجدناها تخدم تغريب الفكرة، وتعميق غربة الإنسان.

وللسرد أيضاً وظيفة شعرية، فهو يخرج من برودته ومنطقه، ليدخل في خيال وتصوير وانزياح وتحولات تجعله شعرياً، وبهذا قرأنا قصائده السردية، حيث غالباً ثمة الطبيعة: أشياؤها وطيورها وحيواناتها وأشجارها ومياهها وسرابها وقديمها، كلها معروضة هنا، لكنها لا تصدح أو تعوي، لا تموء أو تغرد، لا تزهر أو تثمر، كلها مرهونة بالصمت الذي تعدى من رؤية الشاعر إلى متون النصوص.

إنه يؤاخي نفسه والطير، ويرى مصير المهاجر كمصير الطيور الباحثة عن يابسة بعيدة، ويقول:

(**سرب طيور يحلق مساءً باحثاً عن شجرة كي يحط عليها ويقضي ليلة على أغصانها/ وأنا عند المساء شجرة، شجرة معتمة، لذا ستحط الطيور على معصمي وكتفي وشعري وقلبي/ ضجيج هبوطها لا يحتمل/ لكني لا أستطيع طردها/ فهذا السرب الكبير هو أرواح إخوتي وأنا ملزم أن أكون بيته/ جمع كبير تائه مقرور وأنا الشجرة الوحيدة في السهل الموحش الذي يدعى الليل/ والأيدي المقرورة تريد حطباً كي تتدفأ، وأنا الذي أتبدى كشجرة، ملزمٌ بأن أجعل أغصاني طعاماً للنيران**). هذا ما يسمونه الذكريات.

أوردت هذه القصيدة كاملة لتتبين سلاسة السرد وانسيابيته، وتوظيف الخاتمة، لتستدير بالنص كله إلى إنسانية الشاعر لا تماهيه القريب من التصوف بالشجرة، واستدعاء الأرواح الهائمة بحثاً عن دفء وبيت هو الشاعر.

الصمت يكتمل بثيمات أخرى، كالقول إن الزهرة ابنة الألم، وركون الشاعر إلى الصمت تماهياً مع الطائر: بالكلمات أجرح جاري، وبالصمت وحده أغدو كناري.

ويستدعي بيتاً لشاعر جاهلي يقرن الغربة بالصمت: إن الغريب هو الصّموت.

وللشاعر مع الفصول والأشهر حوار، يسقط من خلاله ما يحسه في قدومها أو غيابها، وما يرافقها من تحولات في الطبيعة توازي تحولات نفسه، بل تفكيره بالولادة والموت كقوسين كبيرين يؤطران الوجود:

(**لن أغنيك يا ديسمبر/ أغانيّ كلها ملك فبراير/ فهو من بيده الدافئة سيوقظ طفلة التوليب التي تغفو في قلبي**).

لا أجد أية قراءة موجزة كافيةً للتعرف إلى رؤية زكريا محمد، وأسلوبه في الكتابة الشعرية، التي لا يريد لها اسماً يحددها في نوع، تماماً كما تنازلت قصائده عن أسمائها، وارتضت الوجود في حياة بعضها الآخر.

تأتي قصائده في السنوات الأخيرة وكأنها منفلتة من مكمنها الصامت

قصيدته قصيرة لا إسهاب فيها ولا ترهلات وبلا تسمية أو عناوين وبهذا الإغفال دلالة جمالية في القراءة

في قصائده تعثر على تلك السهولة المعمقة ومفردات تخدم تغريب الفكرة وتعميق غربة الإنسان

جعل للسرد وظيفة شعرية تزيد من خيال الصورة وانزياحها وحركتها

رائد مدرسة التجريد في الفكرة والأسلوب

مصطفى صادق الرافعي

أديب البيان



مصطفى صادق الرافعي هو أحد أهم عمالقة الأدب واللغة والنقد النابهين في العصر الحديث، وهو إمام مدرسة أدبية ونقدية لها سماتها الخاصة، بل إنه صاحب مدرسة أخرى تتميز بالانفراد وذات طاقة في التعبير عن الكثير بالقليل المحدد المضغوط، ما يدل على حيوية اللغة العربية وعظيم إمكانياتها الأدائية، ولذلك فهو خليق بأن يُحتفى بأدبه ونقده، لما فيه من عطاء لم يخرج كله بعد إلى النور.

د. محمد خليل محمود

يعتبر أحد عمالقة الأدب واللغة والنقد النابهين في العصر الحديث

حافظ على الجملة البيانية البلاغية الجليلة وتميز بها

كان الرافعي إمام مدرسة التجريد في الفكرة والأسلوب، محافظاً على الجملة البيانية البلاغية الجليلة، وكان شاعراً غير كلف بالكتابة وارتفع بشعره إلى أقدر القراء الفحول، بسبب موهبته الأصيلة وإحساسه المرهف واستعداده الكامل.

بدأ الرافعي وهو في التاسعة عشرة من عمره حياته الأدبية شاعراً في مدرسة البارودي، واحتل مكانته اللائقة بين شعراء عصره أمثال شوقي وحافظ إبراهيم والبارودي وغيرهم. ويعتبر الرافعي مصرياً بالميلاد والإقامة، فقد ولد الرافعي لأسرة لبنانية هاجرت إلى مصر سنة (١٢٤٣هـ)، وكان مولده بقرية بهتيم من أعمال محافظة القليوبية في يناير (١٨٨٠م)، وأقام مع والده بمدينة طنطا وظل بها حتى وفاته.

وقد أثرت عوامل كثيرة في تكوين شخصية الرافعي الأدبية، كعدم إكمال تعليمه، وإصابته بحمى التيفوئيد في السابعة عشرة من عمره، وكان من نتيجتها إصابته بالصمم وهو في الثلاثين من عمره، ثم نبوغه وعبقريته المبكرة، التي تغلبت على الصمم ونقص التعليم، فكان أديباً عصامياً عبقرياً، ملأ أسماع الدنيا، لأكثر من خمس وثلاثين سنة بأهازيج الشعر الناعمة المتميزة بالسمو البياني، وظل أديباً ممتازاً بفكره العميق وعباراته الدقيقة، بصيراً بجمال أساليب اللغة ومالكاً لزمام المعاني والبيان.

والرافعي أديب ممتاز بأسلوبه وبيانه، عاش في جو أدبي بعيداً عن الضجيج السياسي وما يثيره من زوابع، كان عملاقاً في العلم والشعر والنثر والنقد، حتى إن شارح (ديوان الرافعي) أطلق عليه شاعر الشرق، وأطلق هو على نفسه شاعر الحسن، وكما كان شديد الإيمان بإسلامه وعروبته، كان الرافعي أيضاً من أصحاب الفكر الدقيق والبيان الرقيق، درس مجتمعه وعرف مكانه فيه. وقد نمت قدرة الرافعي الشعرية مبكرة، وهذبها بثقافته وقراءاته المتعددة الألوان المتشعبة الموضوعات، حفظ أكبر قدر من شعر القدامى والمحدثين، وخطب العرب ومحاوراتهم ومنافراتهم في الجاهلية ودررهم الخطابية في الإسلام، ومن ثم أنتج شعراً تمثل في ديوانه الذي أسماه (ديوان الرافعي).

ويمثل الديوان نوعاً من الشعر الذي يعبر عن أفكار صاحبه وعواطفه في زمن عمره، ثم في ديوانه (النظرات)، الذي نحا فيه منحى جديداً من الشعر، ونزع إلى مقصد من المعاني بديع وجرى فيها على نمط من الشعر الرفيع، إضافة إلى الشعر المبثوث في كتبه النثرية،



من مؤلفاته

فله شعر في (رسائل الأحـزان) يكشف عنه كشاعر ومتفلسف، يهتم بتحليل المشاعر في جميع أحوالها وأطوارها، كما يعنى بتحليل نفسية المرأة في جميع مواقفها وحالاتها المختلفة، وكان هدفه أن يضع للحب أسساً صالحة، يسير عليها كل امرئ حسب ما في الأخلاق والشرائع، لا كما في خيال الشباب وعواطفه، واستخدم في ذلك تشبيهات عجيبة لإبراز معانيه، وله شعر في (حديث القمر)، بل إن حديث القمر، خطرات أفكار شعرية وغزلية وأدبية واجتماعية مسلسلة شائعة، بأسلوب خيالي وقالب شعري، تعمده الرافعي قاصداً تربية ملَكة التخيل في الناشئة.

ولم يستمر الرافعي في نظم الشعر طويلاً، بل تحول في النصف الثاني من حياته إلى النثر الفني المتألق الشامخ، الذي تميز بألفاظه الموسيقية المختارة وعباراته المبهرة الجذابة.

وللرافعي أسلوبه الخاص المتميز، فهو خير من يختار الألفاظ المناسبة تماما لما يقصده من معانٍ، وهو خير من يرتب وينسق بين الألفاظ، فيضع كل لفظ في مكانه اللائق به، ما يضفي على الكلام كله جمالاً وسحراً. والرافعي يؤكد أسلوبه في الكتابة، فيقول: (إن أناتوك فرانس الكاتب الفرنسي المشهور كان يكتب الجملة، ثم ينقحها، ثم يهذبها، ثم يعددها.. وهكذا عدة مرات يقدم ويؤخر من موضع إلى موضع، وسر طريقته إنما هو آتٍ من جهاز التوليد). وها هو الرافعي يقول: (هذه القوة إن أرادت معنى الجمال أخرجت الشاعر، وإن أرادت كشف السر عن الأشياء أخرجت الأديب، وإن أرادت حقائق الوجود أخرجت الحكيم)، وهو يسوق هذه المعاني موضحاً لها، في قوله: (لا يخلق الملهم أبداً إلا وفيه أعصابه الكهربائية، وله في قلبه الرقيق مواضع مهيأة للاحتراق، تنفذ إليها الأشعة الروحانية فتتساقط منها المعاني). لقد امتلك الرافعي ناصية اللغة، وكان يكتب بحذر، ينتخب المعاني ويختار الألفاظ، ويتفنن في العبارة، ويولد في المعاني، ويصور آراءه في الحب والجمال، كما يصور إحساسه بما حوله من طبيعة وإيمانه بمثُل الإسلام والعروبة.

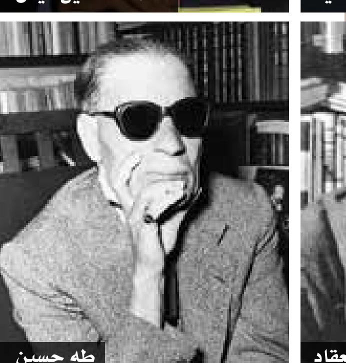
ترك الرافعي آثاراً أدبية كثيرة، تدل على مكانته وقيمته الفنية، وتكشف عن ثقافته الواسعة بالتراث العربي القديم أدباً ولغة، وكتب الرافعي كثيرة تربو على تسعة عشر كتاباً، أما مقالاته فلا تحصى وقد اتسعت لها مجلات (المقتطف، والثريا، والضياء، والبيان، والزهراء، والرسالة)، كما اتسعت لها صحف (البلاغ، والسياسة، والجريدة) وكتب الرافعي تعتبر نماذج فريدة من حيث الجودة والإبداع، من ذلك كتابه (تاريخ آداب العرب)، هذا الكتاب حجة في اللغة والتاريخ الإسلامي، فضلاً عن حسن صياغته وروعة أسلوبه؛ لذلك أجمع أئمة الكتاب والأدباء على أن دراسة هذا الكتاب ضرورية لمن يريد أن يكون أديباً، ، وقد اشتمل كتابه على بعض الفنون الأدبية، التي لم يتطرق إليها الدارسون كثيراً، كالقصائد ذوات القوافي والترانيم والقوافي المشتركة، وقد عرف الرافعي هذه الأنواع واستقصى بحثها ما أمكن ذلك، ثم كتابه (إعجاز القرآن) الذي كان بمثابة قنبلة ألقاها في وجه الذين هاجموا القرآن الكريم، وظنوا أنهم قادرون على هدم اللغة العربية، دون أن ينتبه إليهم أحد، عن طريق دعوتهم إلى هجر أساليب الأولين وبلاغة العربية وفصاحتها واتباع أساليب العصر، بغرض صد المسلمين عن الإيمان بإعجاز القرآن الكريم، ثم كتابه (على السفود) الذي هاجم فيه العقاد، إضافة إلى رسائله المعروفة من السحاب الأحمر وأوراق الورد والمساكين، وحديث القمر، وكتابه القيم (وحي القلم).

خاض الرافعي معارك أدبية أمام أعلام الكتاب، مثل طه حسين، ولطفي السيد، وطه حسين، والعقاد، ومحمد حسنين هيكل وغيرهم، ولكن لاتزال آثاره كنوزاً تكشف عن أنه يمثل منهج الأصالة الذي يدعو إلى أن يكون أدباً يدافع عن البيان العربي، وقد كانت قضية الرافعي الكبرى، التي عاش ومات من أجلها هي الدفاع عن القرآن الكريم واللغة العربية.



لطفي السيد

محمد حسنين هيكل



العقاد



طه حسين

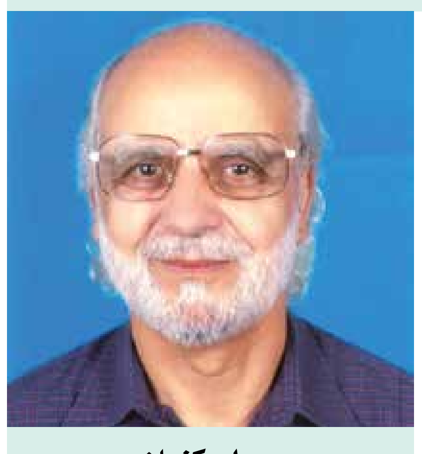
خاض معارك أدبية أمام أعلام الكتاب أمثال طه حسين ولطفي السيد والعقاد وهيكل

امتلك ثقافة واسعة بالتراث العربي أدباً ولغة أتاحت له الانتشار في المشهد الثقافي والإعلامي

لغة منسوجة بخيوط من السحر

«نجمة البحر»

ملحمة إلياس خوري الثلاثية



علي كنعان

رواية (نجمة البحر)، الجزء الثاني من ثلاثية (أولاد الغيتو) للروائي إلياس خوري، وهو يتناول فيها جوانب أخرى من حياة آدم ابن الشهيد حسن دنّون، (بطل الحكاية وراويها)، ويستهل حكايته هذه قائلاً: (ستيلّا مارس، أو نجمة البحر، هي شرفة الله المطلّة على الحمامة التي تسبح في الماء، ونسميها حيفا.. وحين تعصف به الذاكرة يرى حيفا وهي تسقط من شاهق الكرمل.. تغطس في الماء وتطفو، وتصير ملاذاً لشاب صغير، لا ملاذ له سوى شعوره بأن ما يعيشه، ليس إلا ظلالاً لحياة إنسان ما كان إلا ظلاً لحكاية لا مؤلف لها). بهذه الصورة الشعرية المؤثرة يبدأ الراوي سرد مأساة أول طفل يولد في (غيتو اللد) عام النكبة، ولذلك أطلقوا عليه اسم (آدم). والرواية حافلة بالوقائع والرموز والحوارات، التي تغشيها مسحة شاحبة من القهر والمرارة والسخرية، مع الإصرار على التحدي وانتزاع الحياة من شتى آلات الموت، ممثلاً بالاحتلال واغتصاب الأرض واختراع صيغة (الغائب-الحاضر) المحروسة بقانون عنصري مدعوم بالقوة المسلحة والتواطؤ العالمي الجائر.

وطوال حياة (آدم) وتنقلاته، بين اللد والناصرة وحيفا ويافا، وبولونيا، وصولاً إلى (منفاه الاختياري في نيويورك، حيث مات محترقاً بجمر سيجارته المشتعل)، ظلت تلك الصورة الشعرية غائمة موجعة، وظل بطلها (آدم) منكسراً لا يعرف طعم الراحة والاستقرار، حتى في تجارب العشق، ولا يقوى على التعبير إلا بالصمت، ولا يفكر بكتابة حكايته أو حكاية أمه (منال) إلا بحبر أبيض على صفحات بيضاء! وهو كما يقول؛ مشطور إلى نصفين: نصف للحضور، ونصف للغياب، النصف الأول يعيش في نيويورك، فهو غائب عن المكان وحاضر في النص، والنصف الثاني يعيش في حيفا. وقسوة الانشطار هذه تستحوذ على حياته كلها، فقد شطر اسم عائلته إلى صيغتين: دنُّون (بالشدة) بين العرب، ودانون (بالألف) بين اليهود. وعاش متنكراً أو (لا مرئياً تحت قبَّعة الإخفاء). وفي الجامعة درس الأدب العبري الحديث، لكنه عمل مدرساً للأدب العربي. وصار كاتباً متميزاً بالعبرية، وتلقى عرضاً بأن يكتب ما يشاء في عمود يومي في صحيفة (يديعوت أحرونوت)، لكنه آثر الهجرة إلى أمريكا، (حاملاً موته في داخله). وكلمة (الموت)، موت الناس وموت البيوت والأشجار تتردد كثيراً.

> تعتبر الجزء الثاني من ثلاثية (أولاد الغيتو) للروائي إلياس خوري

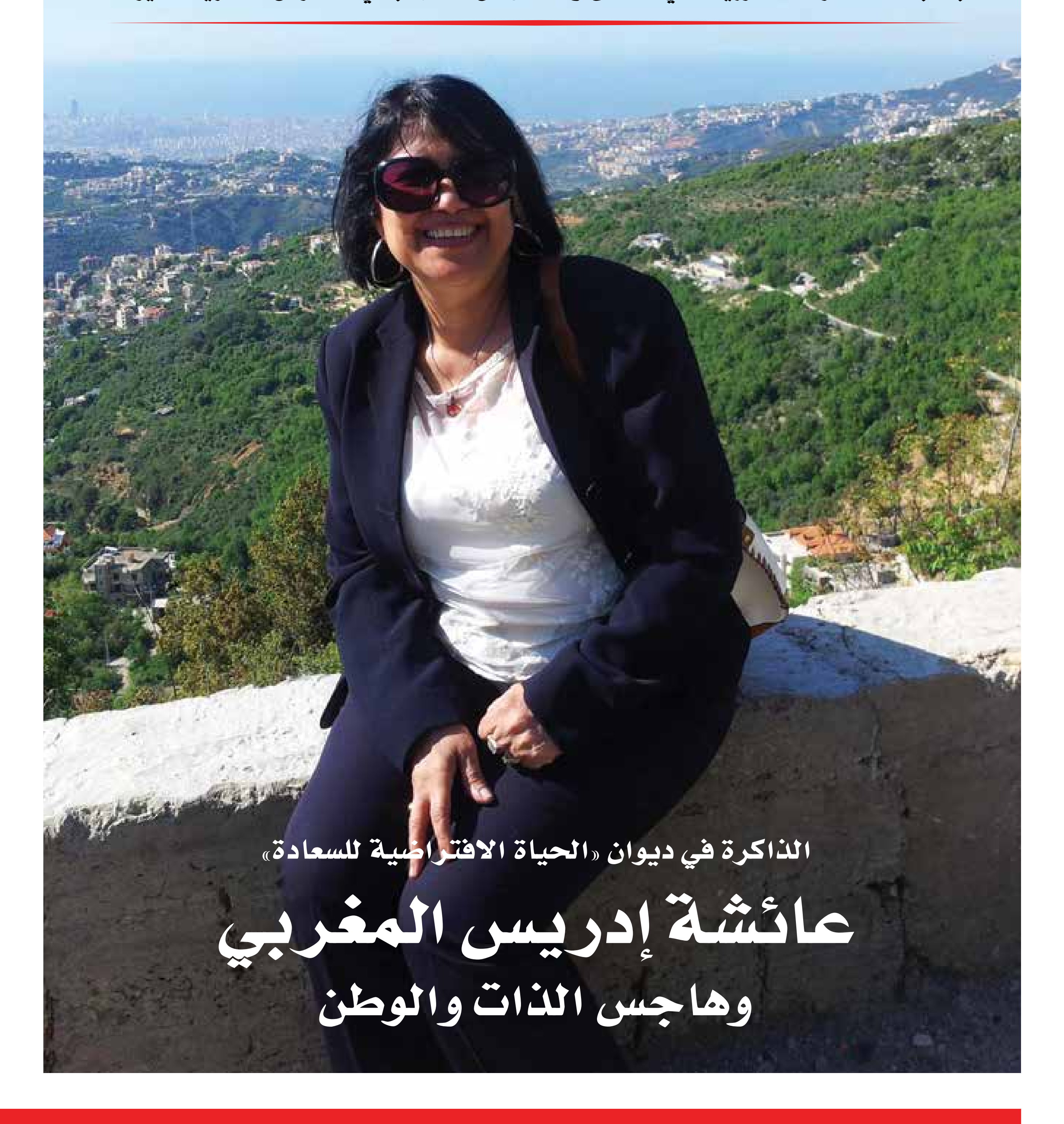
وحكاية (آدم) المتناثرة من فلسطين حتى أمريكا، تشكل رمزاً فاجعاً للملحمة الشعبية التي مازالت فصولها متواصلة نازفة. تبدأ الحكاية من طفل وجدوه شبه ميِّت على صدر أمه تحت زيتونة في الطريق بين اللد ونعلين، بعد استشهاد والده. وأمه المفجوعة (منال) لا تحكي إلا همساً.. وهي تحمل على زندها ابنها الرضيع، ويقودها شاب أعمى، قرر أن يكون عينين لها في مكان لا تعرفه. لكن (آدم) يعود من المدرسة، وهو في السابعة، ليكتشف أن مأمون الأعمى اختفى، والبيت مليء برائحة البخور، وأمه جالسة أمام أيقونة السيدة العذراء، سألها عن (مأمون) فلم تجب. ومأمون كان رفيقها في الغيتو وهو (معلمه وأبوه المستعار). لكنه اختفى من الرواية وتحول إلى طيف تتردد ذكراه بين حين وآخر.

ومنال تزوجت من جديد رجلاً اسمه (عبد الله الأشهل) يدّعي أنه أضاع امرأته الأولى في عتمة النكبة، وهو يعامل منال بقسوة، فيغادر (آدم) البيت في ليلة ممطرة بلا رجوع، لأنه (شعر أن أمه لا تريده شاهداً على مهانتها). وهو يلجأ إلى كوخ الحديقة العامة، فيفاجأ بوجود الحارس الذي يؤويه، واسمه رباح عبدالعزيز، ويبقى في ضيافته ثلاثة أيام ويصبح صديقه، خلال عمله في كراج (غابرييل) لتصليح السيارات. ومن سخرية القدر أن ابن الشهيد يلجأ إلى كوخ عميل خائن أملاً في استرجاع أرضه. وهنا يسمع آدم كلمة (خيانة) لأول مرة، لكنه يبرئ صديقه بعد أن انتحر شنقاً، لأن الأرض ضاعت كما ضاعت منه زوجته وأولاده في لبنان.

يعمل (آدم) في كراج غابرييل المهاجر من بولونيا، ويساعده بالسكن لاستكمال دراسته، لكنه يقع في حب ابنته (رفقة) وكانت نتيجة ذلك العشق العاصف الطرد. ومن المحطات المهمة والملتبسة في حياة (آدم) أن يختاره أستاذه (ياكوب)، وهو لا يعرف أن عربي، للسفر في الرحلة الجامعية إلى وارسو لزيارة المحرقة. وهناك يأخذه لزيارة الطبيب (ماريك إيديلمان) بطل انتفاضة الغيتو الذي نجا ورفاقه حين قادهم عبر المجاري. وكان هذا اللقاء أهم درس تلقاه (آدم) في حياته، وآدم اشتغل في عدة مطاعم، وهو يتذكر أمه كثيراً، ويتحدث معها في سهاده وأحلام يقظته، لكنه لا يلتقيها أبداً حتى بعد طلاقها ولجوئها إلى الدير واعتقالها. وكانت قد أعطته أوراق والده قائلة: (هذا كل ما ترك له من ميراث)! ثم يفاجئنا تطور الأحداث باغتيال عضو الكنيست نبيل سمعان، والقاتل عبدالله الأشهل، الذي يعتقل، وتطرد مطلقته من الدير، وتعتقل أيضاً بسبب مسدس زوجها الشهيد حسن. ويكشف التحقيق أن القاتل ليس من (المخربين)، بل حدثت الجريمة بثأر شخصي، لأن زوجة سمعان كانت زوجة الأشهل قبل النكبة، وقد غيّرت اسمها واسمي ابنتيهما، وكاد يقتلها لولا أن (المسدس رَوْكَب) فرماه وهرب، لكن الأم تنكر ذلك. والمفاجأة الأخيرة حين قامت كرمى سمعان بزيارة آدم، وقالت له: (كأنك أخي لأن عبدالله تبنّاك)! والرواية مكتوبة بلغة شعرية راقية، لأن التراجيديا الفلسطينية، لا يعبر عنها إلا الشعر الملحمي، وإلياس خوري، في عمله هذا يكسر الحواجز التقليدية بين الشعر والنثر، في السرد الإبداعي بأسلوب يجعل اللغة منسوجة بخيوط من السحر.

يشكل عنوان ديوان الشاعرة الليبية عائشة إدريس المغربي (الحياة الافتراضية للسعادة) الصادر في طبعته الأولى عن دار روافد، بمصر (٢٠١٩م) عتبة أساسية ومدخلاً مهماً لهذا الديوان الذي يتضمن (١٠١) نص شعري، ما يستلزم من كل قراءة الوقوف عند هذا المدخل/العنوان، قبل الولوج إلى العوالم النصية لهذا الديوان. تجد دلالة هذا العنوان، تمظهراتها وتجلياتها بشكل بارز (بالمقارنة مع باقي نصوص الديوان) في النص الشعري الخامس عشر، والنص السابع، ما يجعلها بمثابة تلك النواة المحورية التي تتشظى وتتناسل من خلالها باقي النصوص الشعرية للديوان.

محمد بوعيطة



الذاكرة في ديوان «الحياة الافتراضية للسعادة»

عائشة إدريس المغربي وهاجس الذات والوطن

تتشكل عتبة الديوان على المستوى اللساني (العنوان/الحياة الافتراضية للسعادة) من وحدتين معجميتين أساسيتين؛ تجلت الأولى في الوحدة المعجمية الحياة الافتراضية. أما الوحدة الثانية، فتتجلى في كلمة السعادة. تنفتح هاتان الوحدتان على أفق انتظار المتلقي، يسعى هذا الأخير إلى تلقي واكتشاف العوالم النصية لهذا الديوان. إلا أن ما يثير الانتباه في هذا الإطار، هو تلك العلاقة الممكنة بين الحياة/العوالم الافتراضية والسعادة باعتبارها حالة إنسانية، إلا أن الربط بين هذين المكونين اللغويين يجعلنا نؤكد أن الهاجس الأساسي لدى الشاعرة عائشة المغربي، هو هاجس الذات. وهو أيضاً لا يخرج عن كونه هاجساً جزئياً (هاجس الذات). حيث يتحول هذا الهاجس إلى شكل شمولي (كلي) حين يتحول من هاجس الذات إلى هاجس الوطن/ الهوية. فإذا حاولنا حصر الحقل المعجمي لعنصري العتبة/العنوان، نلاحظ أن الحقل المعجمي لمكون الحياة الافتراضية يشتمل على (غير واقعي، خيالي، نظام آلي/ غير إنساني)، يبين أن الحقل الدلالي لهذا المعجم يرتبط بما هو آلي وغير إنساني.

أما المكون الثاني في العنوان (السعادة)، فيحيل إلى عالم الإنسان في تجلياته الطبيعية، خاصة في علاقاته مع الذات، وكذا علاقاته مع غيره (الإنسان، الفضاء/ الوطن). إن عنصر السعادة دال ينصرف إلى مدلول الحياة بما تحمله من حب ووئام حقيقيين، لكن الحياة الافتراضية لا تحمل الدلالة نفسها، بقدر ما تسحق الذات والإنسان عامة. بهذا الفهم يتقاطع الجانب الافتراضي مع كثير من الجوانب الاجتماعية للإنسان ووعيه بذلك، وكذا مع إدراكه أن سر الحياة يكمن في جوانبها الحقيقية المتعددة، وليس في دوائرها الافتراضية الوهمية. تتقاطع هذه الدلالة (من خلال عنوان الديوان) مع الرؤية الإبداعية للشاعرة عائشة المغربي باعتبارها ذاتاً تتصيد لكل منفلت، كما أنها عين حادة ترى ما وراء الأفق بقصد البحث عن المعنى المتستر في خضم الحياة الواقعية المشتركة، ما يجعل هواجس الذات تشكل ذلك العنصر المهيمن (إذا استعرنا العبارة من اللساني رومان جاكبسون) عند الشاعرة عائشة المغربي، حيث يبرز هذا الهاجس بشكل جلي في أغلب نصوص هذا الديوان، سواء على مستوى الذات (هواجس الذات)، أو على مستوى الوطن (هواجس الوطن).

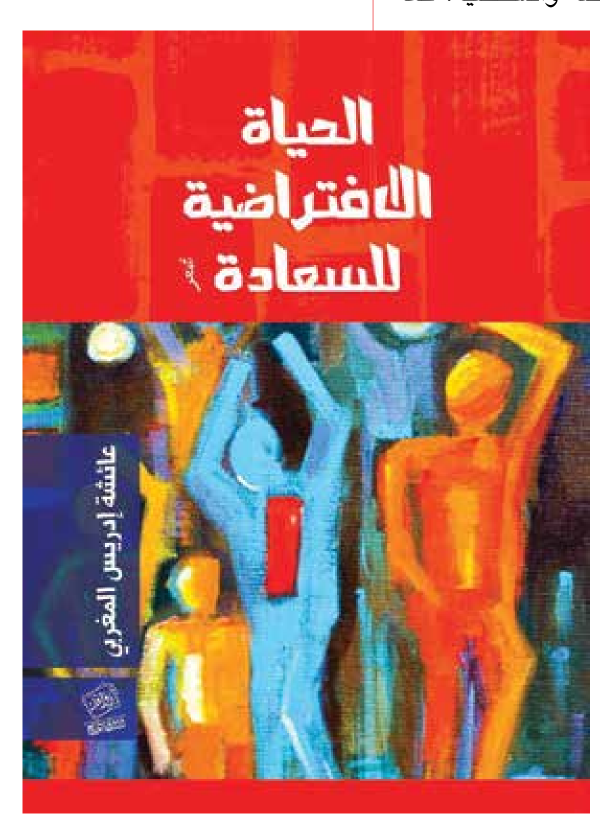
تسعى الذات المبدعة في أغلب الأحيان إلى تقديم صورة عن الذات، وذلك من خلال التركيز على ما يجعلها فريدة ومميزة. يبرز ذلك في ديوان (الحياة الافتراضية للسعادة) للشاعرة عائشة إدريس المغربي. منذ النص الأول للديوان تسبر الشاعرة أغوار الذات وتنير دهاليزها المعتمة. تقول الشاعرة في النص الأول:

سأنامُ
بعد أن أُعلِّقَ قلبي على النافذة
منارة
لقاربِك التائهِ في العاصِفَة
سأنام
وأُدحرجُ في قلبك
ضحْكَتَينَ ناعِسَتَيْن
وسادةً لأحلامك
سأنامُ الآن
بعد أن زرعتُ زهرتينِ في شُرفَةِ الخَيَال
ليُطِلَّ منهُما الصَّباحُ عليك

تبرز في هذا النص هيمنة الأنا الشاعرة/ الذات التي تمنح للقارئ صورة عن نفسها، تقربه من همومها الخاصة والشخصية، كما تحيطه علماً بأهم محطات حياتها، خاصة تلك التي تميزها وتفردها باعتبارها ذاتاً: «سأحلق في هواي/ النص٣، التأنجو على سفح قمَّة إفرِست، وأمضي إلى سيبيريا بفستان ، سأطير إلى باريس ، لهذه الرحلة الطَّائرة إلى بيروت/النص٩، يظهر هذا الهاجس من جهة أخرى توصيف هذه الذات، ومحاولة ضبطها وضبط ما يجعلها متفردة. إن هاجس التعريف بالذات، ومعرفتها شكل اختياراً واعياً عند

يشكل العنوان العتبة الأساسية والمدخل إلى الديوان قبل الولوج إلى نصوصه

(السعادة) تحيل إلى تجليات الإنسان في علاقته مع الذات والوطن



غلاف الديوان



طرابلس

الشاعرة عائشة المغربي، فعلى الرغم من كونه اختياراً اقتضاه مقام هذا التعبير الشعري، فإن الحضور القوي لهذه الذات الشاعرة لا يمنحه غنائية منكفئة على نفسها(كما هو الشأن في قصائد الرومانسيين)، بل تحضر الذات في نصوص الشاعرة عائشة المغربي، باعتبارها موضوعاً للتفكير والسؤال والمعرفة أحياناً. كما تحضر باعتبارها سؤالاً وجودياً أحايين أخرى. حيث يستند هذا الموقف إلى خلفية فلسفية تذهب إلى أن أبلغ ما يمكن أن يصل إليه الإنسان هو أن يعرف ذاته بذاته، كما ينسجم من جهة أخرى مع النظرة الحداثية للشعر، حيث تذهب هذه الأخيرة إلى أن(الأدب، ببساطة، هو تحديق الإنسان لنفسه في نفسه، وفي أثناء قيامه بذلك يبدأ خيط الوعي في النمو، ويلقي الضوء على هذه النفس)، ما يجعل هذا الحضور القوي للذات في النصوص الشعرية لعائشة المغربي في علاقة وثيقة بتلك النزعة الوجودية التي تمجد الحرية، كما تنادي إلى الانطلاق والتحرر من كل التزام أو قيد، ما يجعل هذه الذات بمثابة المنطلق والمنتهى لكل فعل وأي ذات وجودية تحب الحياة تتميز بالمكابرة والصمود تتحدى، وتعاند أنواءها، كما ترفض أن تنصاع إلى الاستسلام، وتجلى ذلك في النص الأول (المشار إليه سلفاً)، كما تجلى في النص التاسع

جدار بيننا
بقوَّة عواصف قلبي
يذوب الإسمنت

تسعى الشاعرة إلى تحقيق التجاوز (منارة لقاربك، أقفز فوق جدار بيننا، يذوب الإسمنت)، حيث تعلن عن إصرارها عن هذا التجاوز، كما تشكل هذه الذات الشاعرة، ذات عاشقة أيضاً، تعبر عن تجارب عشق حسية توظف فيها الشاعر لغة الجسد المعبرة (وأدعوني للرَّقص (النص١٦). وإذا كانت هذه الذات قد شكلت محور أغلب نصوص هذا الديوان فإنها قد شكلت سؤالاً وجودياً تتحقق من خلاله كل قراءة ممكنة لنصوص الديوان، لكن في المقابل نجد حضوراً لهذه الذات في بعدها الإنساني/الجانب المعنوي (الأحلام، الموسيقا، الحنين، حدائق القلب، الحب، عباد الشمس). حيث يهيمن هذا المعجم على أغلب نصوص الديوان، لأنه السبيل الوحيد لانبلاج الفرح، والغبطة في النفس، ما يمنح الذات الشاعرة روحاً لا حدود لها، تكسر كل ما من شأنه أن يغل النفس من الانطلاق، ويجسد تلك النزعة الروحية التي غالباً ما

الذات الشاعرة لديها لا تشعر بالتسامي إلا من خلال الآخر



عائشة إدريس المغربي

تتجلى في القصائد التي تمجد الحب والمرأة، أو تلك التي تسعى إلى تحقيق صفاء الروح والجسد على حد سواء، ولعل هذا ما جعل الشاعرة لا تنظر إلى الذات باعتبارها مكوناً بسيطاً (الذات الشاعرة/المرأة)، بقدر ما تشكل معادلاً موضوعياً يسعى لاستعادة التوازن في الحياة الإنسانية والكون بشكل عام. لذلك، فالذات الشاعرة لا تشعر بالأمل ويتسامي الروح إلا من خلال الآخر، يتجلى هذا الآخر في جذور الإنسان الكامنة في الوطن. ولعل هذا ما يجعل هاجس الوطن يحضر في أغلب نصوص الديوان كذلك، حيث تنطلق الشاعرة عائشة المغربي من قناعة مفادها أنه بدون الحب لا يمكن التغلب على المأساة (مأساة الذات ومأساة الوطن)؛ ذلك أن ضياع الواحد هو بالضرورة ضياع للآخر(الوطن)، كما أن افتقاد الحب(حياة الإنسان الأصلية/ضد حياة الإنسان الافتراضية)، هو في حد ذاته افتقاد لطاقة الفعل والإبداع الحقيقيين.

تحضر هواجس الذات الشاعرة في أغلب نصوص ديوان (الحياة الافتراضية للسعادة) لعائشة المغربي بثقل وقوة، ما يخلق نوعاً من الحنين الجارف إلى زمن البدايات ويجعل الشاعرة تحتمي بفعل التذكر ليكون هذا الأخير أقرب إلى الاعتراف العمومي الحميم؛ ذلك الاعتراف الذي يسمح بالتوغل في أعماق الذات، لاستجلاء حالات الإحباط والتوتر والاغتراب عن الأصل/الوطن. نقرأ في النص (٢١):

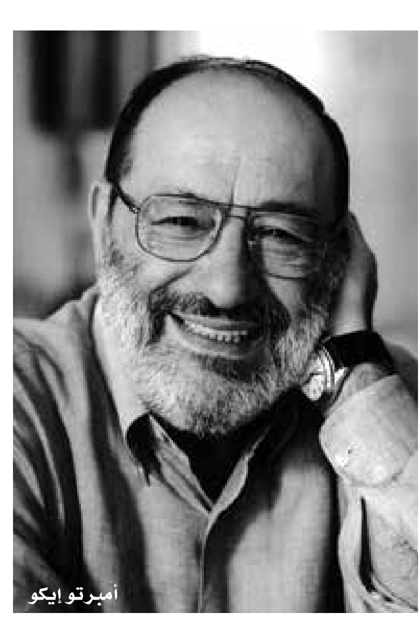
على باب الحنين تقف مدينة
كنت قد أغلقتُ خلفها سبعة أبواب
وبحراً من النِّسيان

إذا كان الرجوع إلى الماضي (مخزون الذاكرة) قاسماً مشتركاً بين كل الأعمال الإبداعية بشكل عام، فإن الجديد في ديوان الشاعرة عائشة المغربي يكمن في كونه فعل تذكر وارتباط بالوطن (ليبيا)، حيث يؤكد هذا الإعلان فعل التذكر الذي يتكرر في كل مرة داخل لغة هذه النصوص الشعرية، على أنه لم يحدث سوى لوجود ما، لا يستدعي ذلك في حاضر الذات فحسب، بل هو تأكيد لضغط الذاكرة وسلطة ارتباطها بالأصل/الوطن؛ لهذا فإن حضور الذاكرة في الديوان لم يقتصر على استعادة الماضي من خلاله فحسب، بل يعمل على تأكيد وجودها باعتبارها فعلاً، وقوة، وسلطة في الواقع وفي الجغرافيا على السواء، حيث يهيمن هاجس الوطن على أغلب نصوص الديوان، خاصة في النصوص التالية: بنغازي (نص٢٢/ نص٢٣/ نص ٢٤/ نص٢٦/ ٤٨/)، طرابلس (نص٢٦)، سرت (نص٢٧)...إلخ. حيث تصبح الذاكرة التي تحمل هاجس الوطن أداة للمقاومة ضد كل اندثار وغياب وجودي (علاقة الذات/ الوطن)؛ لأن فعل التذكر في حد ذاته، هو فعل وجودي يمتلك القوة اللازمة لصياغة الحياة، لذا فهذه النصوص الشعرية المرتبطة بالوطن/ليبيا، تؤكد رغبة الشاعرة في استعادته والحفاظ عليه. وهو ما يجعلها لا تفقد هذا المكان/ الوطن ما دمت تعمل على استرجاعه عبر هذه النصوص الشعرية المثقلة بالحب والحنين.

نقرأ في النص ٢٦.

هذا ثوبٌ ملطَّخٌ بنجوم سوداء (لتاورغاء)
وهذا ثوبٌ بقلبٍ مَشنوقٍ (لسرت)
وآخر مرسومٌ بسبعاتِ الهزيمةِ (لبني وليد)
وأثوابٌ كثيرةٌ مثقوبةُ القلب (لبنغازي)
وثوبٌ بغزالةٍ هاربة

يحضر الفضاء الليبي في هذه النصوص بشكل بارز(تاورغا، سرت، بني وليد، بنغازي)، ما يجعل هذا التذكر، يساهم في تأكيد طابع التشظي لهذه الهواجس، التي تتوزع بين الذات والهوية، لكن عملية التذكر هنا، عملية انتقائية تقوم بالقفز على لحظات زمنية ولا تقف إلا عند اللحظات المميزة، الحاسمة والضرورية؛ لأن الذاكرة، كما يشير أمبرتو إيكو، لا تسمح بالحفظ فقط، بل وبالاختيار أيضاً.


أمبرتو إيكو

رومان جاكبسون

حضور الذات في بعدها الإنساني يشكل سؤالاً وجودياً

يحضر الفضاء الليبي بشكل بارز في نصوصها لأن الذاكرة لا تحفظ وحسب بل وتختار أيضاً



نوال يتيم

البعد المكاني
في الشعر المعاصر

يعد المكان أحد العناصر الأساسية والمهمة في العمل الأدبي، لما يحمله من أبعاد جمالية وفنية تسهم في عملية بلورة مجرى الأحداث وبناء الشخصيات، فالمكان ليس مجرد حيز أو مجال تتحرك فيه الشخصيات، بل أبعد من ذلك، إذ أصبح يحمل دلالات تشير إلى المعنى الذي يحتويه النص، وبصورة أخرى أصبح وسيلة تعبيرية تعكس العلاقة بينه وبين الإنسان.

ومن هذا المنطلق كان حضوره في النصوص الشعرية حضوراً طاغياً يربط بين الشاعر وبيئته، فيأخذ أشكالاً وصوراً متعددة تكشف لنا عن الكثير من المعاني التي يحملها لنا من أجل توليد قيم إنسانية متعددة بأبعاد اجتماعية ونفسية ودينية وتاريخية مختلفة.

وإن ما يخلِّد النص عبر الزمان والمكان، تلك اللمحات الفنية، وما يكشف من أسراره بعد كل قراءة، والتي هي في حد ذاتها تبقى أسيرة لغة النص، هذه اللغة التي تبرز قدرة الشاعر في كيفية تعامله معها، ومدى بعده عن السائد، والمتعارف عليه شعرياً، فاللغة تجسد اللمحة الفنية للنص، كما تومئ إلى طرق توظيف تلك الجماليات، والتي قد تكون أسلوبية أو دلالية، وقد تكون عناصرها المهمة مكاناً أو مشهداً إنسانياً مؤثراً أو لمحة تاريخية مهمة أو معاناة ذاتية.

إن المكان من أهم العناصر التي تشكل جمال النص، إذ إن المكان الجغرافي ينبني لغة لتشكل النص عبر الجمالية المكانية، حيث تبرز تعامل الشاعر مع العنصر المكاني، وجوانب رؤيته له والأهداف المتوخاة من ذلك، وإذا ما عدنا إلى المتن الشعري العربي قديماً وحديثاً، نلاحظ بجلاء أن الشاعر العربي ارتبط كثيراً بالمكان الذي ولد وعاش فيه، فشده إليه وتغنى به في شعره ونثره، حتى وإن كان المكان بعيداً عنه جغرافياً، فهو قريب منه نفسياً وروحياً، بل ويعشش في داخله.

ومأثور الشعر العربي عامر بتلك الإشارات الجميلة التي تصور المكان، وتبرز الارتباط به، ولا نبالغ إذا قلنا أنه قد أصبح تقليداً يحتذى به، وما المقدمة الطللية إلا وجه من تلك الأوجه، التي سرعان ما غابت عن النص الشعري العربي بفعل التطور الذي حصل في البنية الفكرية والاجتماعية للمجتمع، ودخول الشاعر العربي في علاقات إنسانية أكثر تعقيداً من ذي قبل، وانفتاحه على عوالم متعددة ومتداخلة أحياناً.

ولا غرابة في أن دفاع الشاعر عن قضايا الإنسان في أي مكان، ونضاله من أجل الحرية بكل ما في الكلمة من معنى، كان سبباً في تشابك الأمكنة وتعددها في النص الشعري، فلم يعد الحديث عن الوطن الأم همّاً وحيداً للشاعر المعاصر، بل تعداه إلى أماكن وأوطان أخرى، متجاوزاً المجال القطري الضيق، وبذلك قدم الشاعر إنجازاً ضخماً تمثل في وعيه بزمانه ومكانه وإنسانيته، ومن هنا جاء الاهتمام اللافت للانتباه بجماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر كنموذج، حيث وظف الشاعر الجزائري مثلاً، الأمكنة وفضاءاتها بشتى أنماطها، ولعل أبرزها (الجزائر) دون تحديد جغرافي، ثم المدينة بالمفهوم الواسع والضيق، فأضافت تلك الأماكن بعداً جمالياً للنص

> المكان بما يحمله من أبعاد جمالية وفنية يسهم في بلورة الأحداث وبناء الشخصيات

> أصبح وسيلة تعبيرية تعكس العلاقة بينه وبين الإنسان

الشعري الجزائري، خاصة عند شعراء جيل الاستقلال الذين مكنتهم الأحداث المتسارعة في البلاد من مواكبة التغيرات والتزود بزاد ثقافي عربي وأجنبي، والإفادة منه في بناء النص، مع الاهتمام بالجوانب الجمالية والفنية، على عكس ما كان سائداً عند شعراء جيل الثورة الذين لم تكن عنايتهم كبيرة بالجوانب الجمالية، فسقطت الكثير من قصائدهم في النثرية والخطابية، وطغى الجانب الفكري والنضالي على الجوانب الأخرى، ومن الطبيعي أنّ تغيّر الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي أدى إلى اختلاف الرؤية الشعرية، وإلى تنوع الأنماط المكانية التي كانت محصورة في الأوراس والأطلس والونشريس، وجرجره، والمناطق الأخرى.

ولأن معظم الشعراء من الشمال أو من الصحراء استوطنوا الشمال، فقد شاعت الزرقة في أشعارهم، وحملوا البحر على أكتافهم وفي أشعارهم وقلوبهم، وقد اتخذ البحر أشكالاً وألواناً وصوراً مختلفة، سواء أكان البحر محدداً جغرافياً، أم كان غير محدد. وفي الجهة المقابلة للبحر، كانت القرية النمط المكاني الآخر كمكان بديل عن المدينة، فعاد الشعراء إليها، وهي عودة إلى الأصل والمنبت الأول والهوية التي ضاعت وسط صخب المدينة، ومن القرية إلى نقيضها، فكان الانتقال إلى الصحراء.

ولو رجعنا إلى الموروث الشعري العربي، لوجدنا أن الصحراء هي المرتكز الأول للشعراء لتناول قضاياهم وهمومهم، وقبل ذلك هي مركب أساسي للشخصية العربية، وخاصية جوهرية للنشاط الفكري، فكانت القصيدة الشعرية صورة لهذه الصحراء لغة وبناءً وإيقاعاً وموضوعاً، بدءاً من المقدمة الطللية التي فرضتها الظروف التي يعيشها الإنسان العربي في الصحراء، إلى مختلف الأغراض.. فالشعراء في الجاهلية كانوا ينهلون معانيهم من واقعهم المادي في الصحراء، ومن موروثهم الشعري ومن الأساطير.. فكل ذلك يمدهم بمعانٍ، ويقدم لهم معيناً ثراً يغرفون منه، ونتيجة تلك المعايشة المستمرة، التي ينتقل فيها من الصحراء إلى الصحراء، تشكل الإنسان عبرها وأوجد علاقات حميمية معها، وتكون ذلك الارتباط العميق بها، فارتباط الإنسان بالمكان خلق واقعاً مكانياً، كان هو السبب الحتمي لظهور البطولة والفروسية، هذا الواقع المكاني ممثل في طبيعة الصحراء أولاً، وما أدت إليه من قوانين اجتماعية ثانياً.

وكما قال الشاعر الدكتور علي ملاحي في كتابه (صفاء الأزمنة الخانقة):

يا هذه الصحراء يا طفلىَ الحكيمْ
جسدي لك.. فلتغسلي جسدي السقيمْ
من حزنه العربيّ، من همّ مُقيمْ
في ساحة الغرباء
مثل قصيدة لا تستقيمْ

هنا نرى نموذجاً عن تعامل الشاعر الجزائري مع الصحراء، حيث لم تشكل لديه هماً شعرياً أو مكاناً مركزياً ينطلق منه ويعود إليه، بل حافظت على معنى دلالي ارتبط بالأصل والجذور الأولى، وقد عاد إليها الشاعر علي ملاحي في المقطع أعلاه ليناجيها ويطلب منها المساعدة لتطهيره من الذنوب، ففاعلية المكان ليست فاعلية مادية هنا، بل هي فاعلية نفسية، وهذا ما سعى الشاعر للتعبير عنه.

وكما يقول محمد لطفي اليوسفي في كتابه (لحظة المكاشفة الشعرية): (ولمّا كان الحدث الشعري الأصيل هو ذاك الذي لا يكتفي بوصف العالم، بل ينشغل بما خفي منه ليلتقطه)، فإنه بإمكاننا أن نقول إن الشاعر يصبح نتيجة حلوله في تفاصيل العالم ونفاذه إلى حركتها الخفية، مهيأ لقول النص المؤسس، ذلك أنه عندما يرتاد طقس الحلول يختزن التجربة.

فالشاعر ووزير الثقافة الجزائري السابق (عزالدين ميهوبي) مثلاً في نصه (أذان)، من ديوانه (الرباعيات) تحولت روحه إلى مسجد، والمسجد أحد العناصر المهمة في الأماكن، وعندما يحدث هذا التواصل، فالأكيد أن الصورة المتشكلة، تعتمد على ظلال الأماكن الدينية، والقارئ لها يلجأ إلى الذاكرة الدينية ليحيط بها الإحاطة الشاملة، والنص يكشف بذلك رؤى الشاعر الأيديولوجية والفكرية بالخروج من سيطرة سلطة المكان عن الإطار الجغرافي الضيق، إلى إطار أوسع يحمل الكثير من الدلالات والرموز، فالمكان هو الملاذ والعودة للماضي الجميل والذات المفقودة، التي وجدها الشاعر فيه، وهذا التميز لم يكن إلا في بعض النصوص الشعرية التي انصهر كتّابها في نصوصهم المكانية.

المكان الجغرافي يبني لغة تشكل النص عبر الجمالية المكانية

ارتبط الشعر العربي بتلك الإشارات الجميلة التي تصور المكان والعلاقة معه

الصحراء هي المرتكز الأول للشعراء في الموروث الشعري العربي

يشغله الإنسان بشكل عام

محمود قنديل:
الناقد الحقيقي لا يعرف الحياد مع الكاتب والنص

صحافياً ومحاوراً؛ يشعر من يحاوره بأنه في المسافة بين التلميذ والأستاذ، قاصاً وروائياً؛ لكنه كالشعراء، يكتب كالشعر، قامة أدبية؛ ولكنه يقول عن نفسه إنه (إنسان بسيط)، ويتحدث معك بلغة المتواضعين، متيّم بالكتابة؛ ومن أقواله المأثورة: (سيظل للكلمة تأثيرها العميق في النفس الإنسانية عبر مختلف الأزمنة والعصور).


عادل عطية



إنه القاص والروائي محمود قنديل.. عضو مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر، وعضو نادي القصة بالقاهرة، عمل مديراً لتحرير سلسلة النشر الإقليمي بالقليوبية، ومديراً لتحرير مجلة (ضاد) التي تصدر عن اتحاد الكتاب، ومحاضراً بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وعضواً بلجنة الفحص بالهيئة المصرية العامة للكتاب. ومعه كان هذ الحوار..

▪ **كسارد، حدثنا عن إصداراتك الأدبية والصحافية؟**

– لي العديد من الإصدارات الأدبية التي لاقت احتفاءً كبيراً، سواء على المستوى النقدي أو على مستوى القارئ المحب للقصة والرواية، وقد تمثل هذا الاحتفاء في نفاد معظم الطبعات التي صدرت لي، وتدريس بعضها لطلاب الجامعات (داخل مصر وخارجها)، الأمر الذي أثلج صدري، ومنحني قوة وقدرة على مواصلة الكتابة بحماس شديد.

ومن أعمالي الروائية: (وأد الأحلام، النفق، عفواً سيدي المحقق، أجواء المدينة).

وعن المجموعات القصصية صدر لي: (تداعيات الخوف القديم، أصداء التراتيل الصامتة، سؤال الفتى). وفي مجال الصحافة أصدرت الجزء الأول من كتابي الموسوم (حوارات حول الإبداع)، ويضم مجموعة من الحوارات التي أجريتها مع كبار الأدباء والنقاد، حول تجاربهم الإبداعية، والفكرية، وغيرها.

▪ **قال الأديب السكندري (محمد حافظ رجب): (نحن جيل بلا أساتذة)، فهل أنت مع هذه المقولة؟ أم لا بد من تأثر ما بالأساتذة؟**

– حافظ رجب أستاذ كبير، ورائد مدرسة التمرد الإبداعي خلال فترة الستينيات، وتربطني به علاقة حميمة، وقد سبق أن أجريت معه عدة حوارات، نُشرت بجريدة (القاهرة)، ومجلة (أدب ونقد)، وغيرهما. ومع كل ذلك، أراني أختلف مع الرجل، فالمبدع الحقيقي يؤثر ويتأثر، وهي مسألة مفروغ منها، قد لا يكون هناك تأثر بكاتب بعينه، لكنك في الوقت نفسه، لا تستطيع

إنكار أن ثمة أدباء، أو أعمالاً إبداعية تأثرت بها، وأثرت فيك. من هنا؛ لا بد أن يكون لك أساتذة تعلمت منهم، واستفدت من خبراتهم، حتى وأنت تخوض غمار التجريب، بهدف صياغة إبداع لا يشبه إلا نفسه.

■ **عندما تكتب، ما الذي يشغلك؟**

– يشغلني الإنسان بشكل عام، بصرف النظر عن دينه، وجنسه، ولسانه، ولونه.. أحاول رصد مشاعر هذا الكائن الغامض، وأحاسيسه وانفعالاته، أسعى إلى سبر أغواره وهو في ذروة لحظات التأزم، أفتش بداخله عن مساحات النور، وأمكنة الدجى، وتضاريس التناقض.

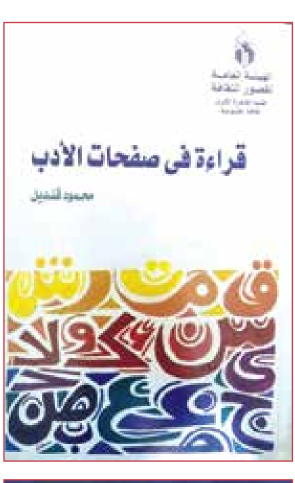
هذا الإنسان، الذي احتفت به رسالات السماء، أرى استحقاقه لأن أحتفل به في كل كتاباتي.

■ **بعض الروايات يكتبها أصحابها بلغة غير مفهومة، ثم يطالبوننا بأن نفهم ما يكتبون.. هل الغموض في رأيك يصنع أدباً؟**

– لا بد أن نفرق بين ما هو غامض وما هو عميق، ومن الطبيعي أن يستشعر المتلقي غموضاً حين يسعى الكاتب للغوص في أعماق الواقع، أو حتى الفانتازيا، فمن اليسير رؤية سطح اليم بوضوح، ومن السهل أن تصف لي الأمواج والشواطئ والسفائن وغيرها، لكنك حين تغوص في القاع، فأنت تحتاج إلى أدوات كثيرة وصعبة لكي تتمكن من رصد ما يجول بالقاع، ثم إن مسألة الغموض لها علاقة بملكة التلقي لدى المتذوق، فالقارئ الذي اعتاد قراءة نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس ويوسف السباعي، تراه غير متقبل لقراءة حافظ رجب، ويحيى الطاهر عبدالله، وبهاء طاهر، وغيرهم من المجددين والمجربين في فن القصة والرواية.

■ **هل يمكننا الاطلاع على أبجديتك في الكتابة، بعيداً عن رأي النقاد؟ وهل تجد في دراستهم لأعمالك أنهم سبروا غور حروفك؟**

– لعلني في كتاباتي، أحرص على ألا أشبه غيري، وأن تكون لي بصمتي الخاصة، ولغتي المختلفة، وفي سبيل ذلك؛ تعددت قراءاتي في الفلسفة، وعلم النفس، والاجتماع، وفي التراث، والفن التشكيلي، والأدب. كل هذا كان له الفضل في إيجاد لغة لها جرس وإيقاع أشبه بالموسيقا، وقد استلهمتُ مناخ الحلم، وجو الكابوس، واستدعيتُ التراث، والصورة، والأسطورة، إلى مساحات عالمي الإبداعي. أما الدراسات التي تناولت كتاباتي؛ فكلها أرادت أن تسلط الضوء على مواطن التميز كما يراها الأساتذة، وحاولت أن تفسر علاقات الأنساق والثقافات والمعارف داخل نصوصي، وكلها جهود كبيرة أثمنها غالياً.







من مؤلفاته

■ **ما القصة، أو الرواية، التي يمكنك أن تشير إليها بالرضى والاعتزاز أكثر، ولماذا؟**

– كلهم أبنائي، لذا فلا يحق لي أن أتبرأ من أي نص كتبته، والمبدع، غالباً، لا يرضى عن أعماله بشكل مطلق، وهو في حالة قلق دائم، ويود أن يكون في تطور مستمر، بغية تقديم الأفضل، لذا يمكنني الجهر بأن كل كتاباتي أعتز بها كثيراً.

■ **كصحافي بين الأدباء وأديب بين الصحافيين.. أيهما أكثر هوىً، وأكثر تأثيراً في يومك؟**

– لا شك أن الأدب هو الأكثر قرباً مني، فقد اخترت– منذ البدايات– طريق الإبداع كقاص وروائي، وعبّدت لنفسي طريقاً للسير فيه، وأصارحك القول إنني وجدتُ نفسي في هذا العالم الرحب. أما الصحافة؛ فقد اخترت منها جانب الصحافة الأدبية، التي تخدم المشهد الإبداعي والنقدي وأيضاً الفكري، فإذا كان الأدب يسبر أغوار النفس البشرية، فإن حواراتي التي أجريتها مع عشرات الأدباء والشعراء والنقاد، سعت إلى الولوج إلى عقول هؤلاء الكبار.

أحرص في كتاباتي على أن لا أشبه غيري وأن تكون لي بصمتي ولغتي الخاصة

وإذا كـان لـي أن أذكـر بعضاً مـن هذه اللـقـاءات، فقد أجـريت حـوارات مع عمالقة الصحافة العربية: مصطفى أمين، ود.جابر عصفور، ود.صلاح فضل، ود.سعد أبو الرضا. والشعراء: محمد إبراهيم أبو سنة، ومفرح كريم، وفؤاد حجاج. والأدبـاء: أحمد الشيخ، وسعيد سالم، وحافظ رجب، وسلوى بكر، وأمينة زيدان، وغيرهم..

■ **هل تؤثر اللغة الصحافية في اللغة الأدبية، وبالعكس؟**

– هناك بعض الصحافيين الذين يكتبون القصص والروايات بلغة الصحافة المعاصرة، وهي لغة تفتقر إلى مقومات اللغة الأدبية؛ من بلاغة حديثة، وصور فنية، ورموز، وإيحاءات ودلالات.. إلى آخره. لكني في هذا الخصوص، أتعامل مع كتاباتي الصحافية كأديب، وبلغة الأدب الفنية.

■ **من خبرتك، ما الأصعب فنياً: القصة أم الرواية، ولماذا؟**

– لا أعتقد بوجود صعوبة لدى المبدع الحقيقي سواء في كتابة القصة، أو الرواية. هناك من كـان يقول إن القصة القصيرة أصعب، وهو ما لا أوافق عليه، وكما قلت لك فإن العبرة بمدى قدرة الكاتب على صياغة أدبه، وحصافة رؤاه.

■ **الرمز في العمل الأدبـي، هل هو تحاشٍ للمواجهة؟ أم استنطاق للفكر؟**

– في ظل الأنظمة الشمولية، يصبح الرمز هروباً من الصدام مع من يكره نسمات الحرية، لكنه في كل الأحــوال، يعد أداة من أدوات الكاتب الفنية، التي تعمل على إثـراء النص واتساع آفاقه، كما تعمل على تعدد الدلالات والتفسيرات للنص الواحد، لذا؛ فنحن نجد اليوم كثيراً من المجتمعات الديمقراطية، يكتب مبدعوها أعمالاً تستلهم الرمز، وتتكئ عليه.

■ **هل يمكن أن يتنبأ الأديب، وكأنه يقول من خلال سطوره: (إن هذا سيحدث غداً)؟**

– بالفعل، هناك الكثير من الأدباء تنبؤوا بوقوع أحداث بعينها، وهذه النبوءات تأتي بشكل تلقائي تماماً، ودون تعمد من المؤلف، حدث هذا معي في روايتي (وأد الأحلام)، التي صدرت عن هيئة الكتاب عام (٢٠٠٣)، فقد أرهصت لانتفاضة (٢٥ يناير ٢٠١١)، وكذلك روايتي (أجواء المدينة)، تنبأت بوقوع أحداث بعينها، وبالفعل وقعت. والغريب في الأمر أن بعض الأدبـاء، من أصحاب النبوءات، حين كنت تسألهم عن إمكانية وقوع هذا الأمر الذي تنبؤوا به، كانوا يستبعدون ذلك واقعياً، بالرغم من أنهم أكـدوا وقوعه فنياً! هناك كيمياء خاصة، وأسرار حول هذا الأمـر، ولكن دعني أقل إن حركة الأحداث بتلقائيتها داخل النص الأدبي، قادرة على استشراف المستقبل، والتنبؤ بالآتي. هذا اعتقادي، في الوقت ذاته أجد أن المسألة في حاجة إلى دراسات ثقافية عميقة حول هذا الأمر، علَّنا نخرج بآليات تساعدنا على السفر إلى المستقبل حين نقرأ نصاً ما.

■ **التجريب في الأدب.. ما دقة هذا المصطلح لغوياً، وفنياً؟**

– التجريب من وجهة نظري، هو محاولة للخروج عن الأطـر التقليدية للفن، والبحث عن مناطق بكر لم يرتدها السابقون، وبهذا المفهوم صغت معظم كتاباتي بغية الإتيان بنصوص لا تشبه غيرها، لأن باعتقادي أن الكاتب إذا أراد أن يكون متفرداً؛ عليه أن يقدم إبداعاً له مذاقه الخاص، ورؤاه المختلفة.

يجب أن نفرق في الأدب بين ما هو غامض وما هو عميق فمن اليسر رؤية سطح اليمّ بوضوح

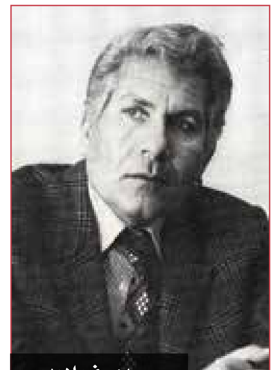
نحن أصحاب ريادة في العلوم والأدب وفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل خير دليل


محمد حافظ رجب


محمد إبراهيم أبو سنة

سلوى بكر


نجيب محفوظ


يوسف إدريس

■ **هل نستطيع أن نقول إن لدينا (نقاداً)، في عالم الأدب، يمكننا الاعتماد عليهم؟**

– للأسف، النقد في وقتنا الراهن، صار له أهواء ومآرب.. فأنت ترى اليوم ما أسميه بـ(نقد المجاملة)، ونقد (السبوبة)، ونقد المصالح المتبادلة، ولعل أسوأ أنواع النقد نقد الذكور لإبداعات المرأة ضعيفة الموهبة؛ لبواعث لا أعرفها. لكني أرى بعض النقاد الشرفاء، الذين يكتبون عن نصوص جادة وجديدة لا لشيء، سوى لإبراز القيم الجمالية لإثراء واقعنا الثقافي، وهؤلاء هم أمل النقد العربي المعاصر، ولهم منّا كل التقدير والاحترام.

■ **عند تقييم عمل إبداعي، هل يتأثر التقييم بشخصية الكاتب، أم بفكرته، أم بأسلوبه؟**

– في رأيي أنه لا حياد حقيقياً حين يتناول ناقد ما نصاً لكاتب بعينه، فاختيار الناقد للكاتب، ثم لنصه، لا يجعلنا نقول بالحياد التام في هذا الشأن، لكن تبقى الحقيقة متمثلة في رؤية التقييم التي تنحي الكاتب جانباً، كما تنحي علاقة الناقد به، وتشرع في التعامل مع الإبداع عبر طرائق فنية تعلي من قيمة النقد في حد ذاته، كما تسهم في وضع النص في المكان المناسب بين أترابه على خريطة الإبداع الأدبي.

■ **هل نستطيع أن نقول إن السرد بالعربية أخذ مكانة عالمية، ولماذا؟**

– نحن العرب أصحاب الريادة في العلوم والإبداع، وهو ما اعترف به العالم عبر العصور، وأخذ عنا الكثير، والسرد، بطبيعة الحال، عانق آفاق العالمية، ولنا في فوز عملاق الرواية العربية نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآدب عام (١٩٨٨) خير دليل.

■ **لقد حصدت الكثير من الجوائز، فلماذا ابتعدت عن مسابقاتها بعد ذلك؟**

– رؤيتي لهذا الموضوع، تتمثل في أن الأعمال التي تفوز ليست هي أفضل الأعمال، وأن المؤلفات التي يجانبها التوفيق، ليست بالمؤلفات السيئة. فمعايير الفوز وعدمه تخضع لذائقة المُحَكِّم وميوله وأيديولوجيته. من هنا آثرت عدم الانشغال بالمسابقات، وأراني أُفضِّل دوماً تناول كتاباتي بأقلام النقد العميقة.

■ **أيهما تفضل: الكتاب الورقي، أم الكتاب الإلكتروني، ولماذا؟**

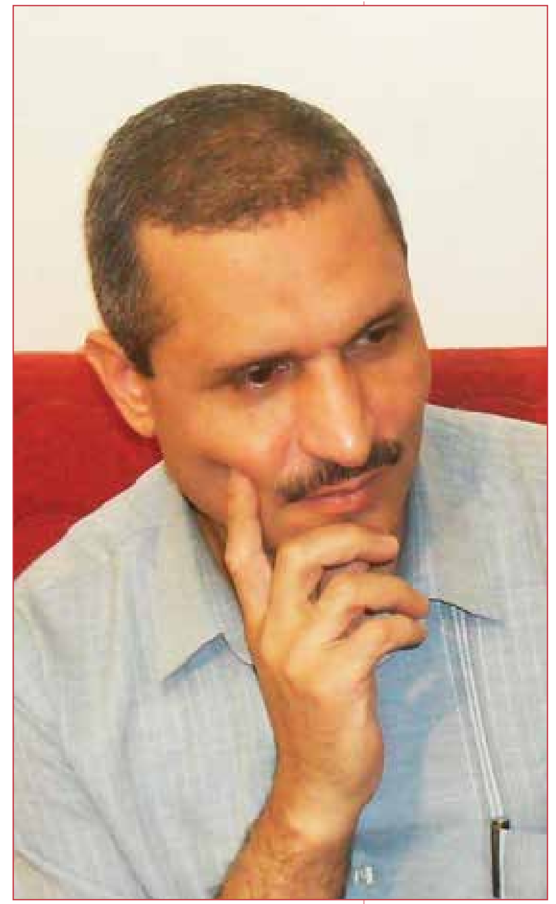
– الكتاب الورقي يمكّنني من العودة سريعاً إلى صفحات سابقة، ووضع خطوط (بالقلم الرصاص) على فقرات أراها مهمة، ويجب التوقف أمامها، كما أنه أكثر راحة للعين، وله كاريزما خاصة بالنسبة إلي تسبب لي متعة كبيرة.

■ **هل الأدب يمكن أن يسهم في معالجة قضايانا، وكيف؟**

– الأدب يمثل كتابات متنوعة في القصة، والرواية، والشعر، والنصوص المسرحية. وهو ليس كالمقال الذي يشير إلى المشاكل التي يعانيها المجتمع، ويضع حلولاً لها. النصوص الأدبية ليست معنية بذلك، هي تتناول القضايا بطرائق فنية، وترسم اللوحة أمام المتلقي بمساوئها، وهي بذلك، تحث القارئ على الرفض للمساحات المعتمة. الأدب لا يقدم حلولاً لمشهد ضبابي، لكنه يدعو المتذوق إلى تغيير ما يراه من إخفاقات، والأدب بذلك يحترم فكر الإنسان، وإرادته، وحريته.

■ **يطلقون على وسائل الإعلام: (السلطة الرابعة)؛ فهل سيأتي اليوم الذي يطلقون فيه على الأدب: (السلطة الخامسة)، مثلاً؟**

– الأدب أكبر من أي سلطة، فالسلطة بمعناها العام هي تلك التي تتحكم في حركة المجتمع عبر القوانين والتشريعات، لكن الأدب يمنح للإنسان الحرية في أن يخلق شرائع خاصة به، ليواجه بها إخفاقات مجتمعه، وهذه الشرائع مثالية وإنسانية، ولا تتعارض مع إيجابيات القوانين المنظمة لشؤون حياته. الأديب يولي وجهه شطر بناء مدن فاضلة، ويدعو القارئ إلى مشاطرته هذه الدعوة.


محمود قنديل

الرمز من أدوات الكتابة ويعمل على إثراء النص واتساع آفاقه وتعدد الدلالات



د. عبدالعزيز المقالح

جمال الغيطاني..

وإيقاعات جمال الأسفار

من الكُتاب من تحبهم، ومنهم من تحبهم وتحب كتاباتهم، ومنهم من تحب كتاباتهم وتكرههم ولا تحبهم، ومنهم من لا تحبهم ولا تحب كتاباتهم.

جمال الغيطاني، واحد من أولئك الذين أحببناهم وأحببنا كتاباتهم، سواء القصصية منها أو الروائية.. ولنبدأ من كتابه الجميل، والذي ترك أثراً في حياة المبدعين الشبان، وفي حياة المصريين والعرب، وهو الكِتاب المدهش الذي نشره وعمره ثمانية وعشرون عاماً، وعنوان الكتاب (أوراق شاب عاش منذ ألف عام). وقد أجرى فيه مقارنة عما كان عليه الحال في مصر، في العصر المملوكي وفي العصر الحديث. وقد شجع هذا الكتاب المبدعين الشبان من كُتاب القصة أو الشعر على الإقدام نحو ما يكتبونه بشجاعة وعدم الخوف من السلطات، مهما كانت قاهرة ومسيطرة.

جمال الغيطاني جمع مجموعة أسفاره نحو الشرق والغرب، وفي المناطق العربية، خاصة حيث استرعى انتباهه ما كان قد بدأ يعيشه وطننا العربي، منذ بداية العصر مع بعض المقاومات التي كانت تحاول أن تعيده إلى الخلف، ومن ذلك ما كتبه عن (صنعاء) ومدينة (ثلاء) الواقعة في شرقي غرب صنعاء، والتي تعيش حياة عصرها، وكأنها لم تغادر القرن الخامس عشر أو الرابع عشر. ومن حسن حظي أن جمال الغيطاني قد كلفني كتابة مقدمة لهذه الأسفار، وقد أجبت التكليف بارتياح، وقد أعطاني مساحة للتعبير عن اعتزازي بكاتب كبير لم ينل ما يستحقه حتى الآن. كما تبين لي بين السطور قدرته الهائلة على التسامح والمحبة، والبحث عن الحقيقة في أدق مكنوناتها.

ومما جاء في مقدمتي، السطور الآتية: (جمال الغيطاني روائي عربي، دخل الرواية من باب القصة القصيرة، شأن كل الروائيين الكبار في الوطن العربي، وعلى رأسهم شيخ الرواية العربية نجيب محفوظ. ولجمال الغيطاني خصوصيته في عالم الرواية، فهو لا يقلد أحداً من مشاهير هذا الفن السردي، ولا يتماهى أو يتشابه أسلوبه مع أي أسلوب آخر. وتلك ميزة نادرة في زمن التشابه والنمطية في الآداب والفنون. وكما أثرى جمال الغيطاني المكتبة العربية بأعماله الروائية الكثيرة، فقد أضاف إلى ذلك

> **جمال الغيطاني له خصوصيته، فهو لا يقلد أحداً من مشاهير عالم الرواية ولا يتماهى مع أي أسلوب آخر**

الإبداع الروائي فناً إبداعياً آخر، هو كتابه الرحلات، الذي صار يحظى باستقبال منقطع النظير في عالم اليوم، بما يقدمه للقارئ من صور حية عن أرض لم يزرها وعن ناس لم يعرفهم، فضلاً عما تعكسه الرحلات من تجارب في الحياة، ومن رغبة في الخروج من سيطرة المكان الواحد. تختلف الرحلة في ذهن الروائي عنها في أذهان الآخرين؛ فالروائي العاشق للترحال يتوق إلى اكتشاف عوالم الواقع، وأبطاله الأحياء الواقعيين، توقه إلى اكتشاف العوالم المتخيلة في كتاباته الروائية، وهو يتعامل مع المدن التي يزورها، أو يمر بها، تعامله مع أبطال رواياته بحنان حيناً، وبقسوة أحياناً أخرى. وتكاد القاهرة، بالنسبة إلى جمال الغيطاني، تكون هي بطلته الأولى في عالم رحلاته المكانية وتأملاته. لقد أدهشني ولا يزال يدهشني هذا الفنان الكبير، الذي أحب مصر بكل عواطفه، وأحب الوطن العربي بكل مشاعره. كان، كما تابعته، يحب الأماكن المجهولة في أي بلد يزوره، سواء أكان في أوروبا أو اليمن، ويتوقف منذهلاً لما يراه كما حدث معه– على سبيل المثال في جامع مراكش في المغرب العربي: مساحة فسيحة تتوسط القلب، تطل عليها مئذنة جامع الكتبية العتيقة الشاهقة المغروسة في تاريخ عميق، تمتد أمام مداخل السوق القديم المغطى المضموم، المنبسط، المتشعبة طرقاته ودروبه كالأوردة في الجسد. نزلتها أول مرة عام ألف وتسعمئة وتسعة وسبعين، جلت بها وتعلقت بمظاهرها، إلاّ أن محدودية الوقت المتاح كانت حائلاً. وبعد عشر سنوات في مارس الماضي، جئت إلى المغرب لحضور حفل توزيع الجوائز الأدبية للكتاب، ستة أيام مراكشية الحضور والإقامة، خلالها سعيت إلى الساحة الغربية، الغامضة، مرة في جمع ومرات بمفردي في أوقات مختلفة، في الصباح الباكر، في الظهيرة الحادة، في العصر وما يحتويه من خُسْر في عمق الليل. وفي كل مرة كنت أمعن في الرحيل، في التأمل في المعايشة لما أرى، صرت مشدوداً إليها، وعندما أقلعت عائداً إلى دياري، كنت عامر النفس بصور شتى، ومعانٍ عديدة، بعضها يمكنني الإفصاح عنه، وكثير منه يظل في هذه المنطقة التي يحس ما فيها ولا يمكن للكلمات احتواء مضمونه).

كتابه الأول (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) ألهم الكثير من الكتابات الشابة الواعدة

ما أحوجنا إلى مثل هذه الكتابات الاستذكارية، التي يعود بها الأدباء المبدعون بعد قضاء رحلاتهم، ليقدموا صوراً حية عن تلك الأسفار، كما فعل جمال، وسبقه إلى ذلك عدد من الرواد المعروفين، ومنهم صاحب كتاب (سندباد مصري) الدكتور حسين فوزي، وإن كانت (أسفار) جمال أكثر دقة وعمقاً في التقاطه للأشياء الصغيرة، أو التي تبدو صغيرة، كما لاحظنا ذلك في حديثه عن جامع (الفنا).

أضاف إلى إبداعه الروائي فن كتابة الرحلات لتوقه إلى اكتشاف عوالم الواقع وأبطاله

ولا أنسى الأثر الذي تركه كاتبنا الكبير، وهو يتحدث بحنان وعطف عن الفقراء والمنسيين داخل المدن الكبرى، كما هو الحال مع ذلك الشيخ العجوز، الذي يعيش داخل موسكو وكأنه لا يدري ما حدث ويحدث بهذه المدينة الهائلة التي مثلت في مواقفها السياسية والاقتصادية دور الشريك القوي في حكم نصف العالم، وهذا ما يقوله جمال بالتحديد عندما زار موسكو، بعد خرابها بأيدي الساسة، وهم إلى التجار والسماسرة أقرب منهم إلى السياسيين وقادة الأمم. يقول جمال، في لقطته الجميلة عن موسكو والعجوز، الذي كان أراد به أن يمثل الماضي السوفييتي بكل نتاجاته وصراعاته.

نحتاج دائماً إلى مثل هذه الكتابات الاستذكارية لأسفار ورحلات الأدباء والكتاب

تحية للغائب الحاضر، الذي أسعدنا بكتبه وأسفاره، التي حدثنا فيها عن التاريخ والماضي القريب والحاضر المؤلم، والذي يحمل في أحشائه حنيناً جارفاً إلى مستقبل أعظم مما شهدته البشرية في حاضرها، سواء كان ذلك في حديثه عن أوروبا، أو في حديثه عن الوطن العربي الحالم بالمحبة والسلام.

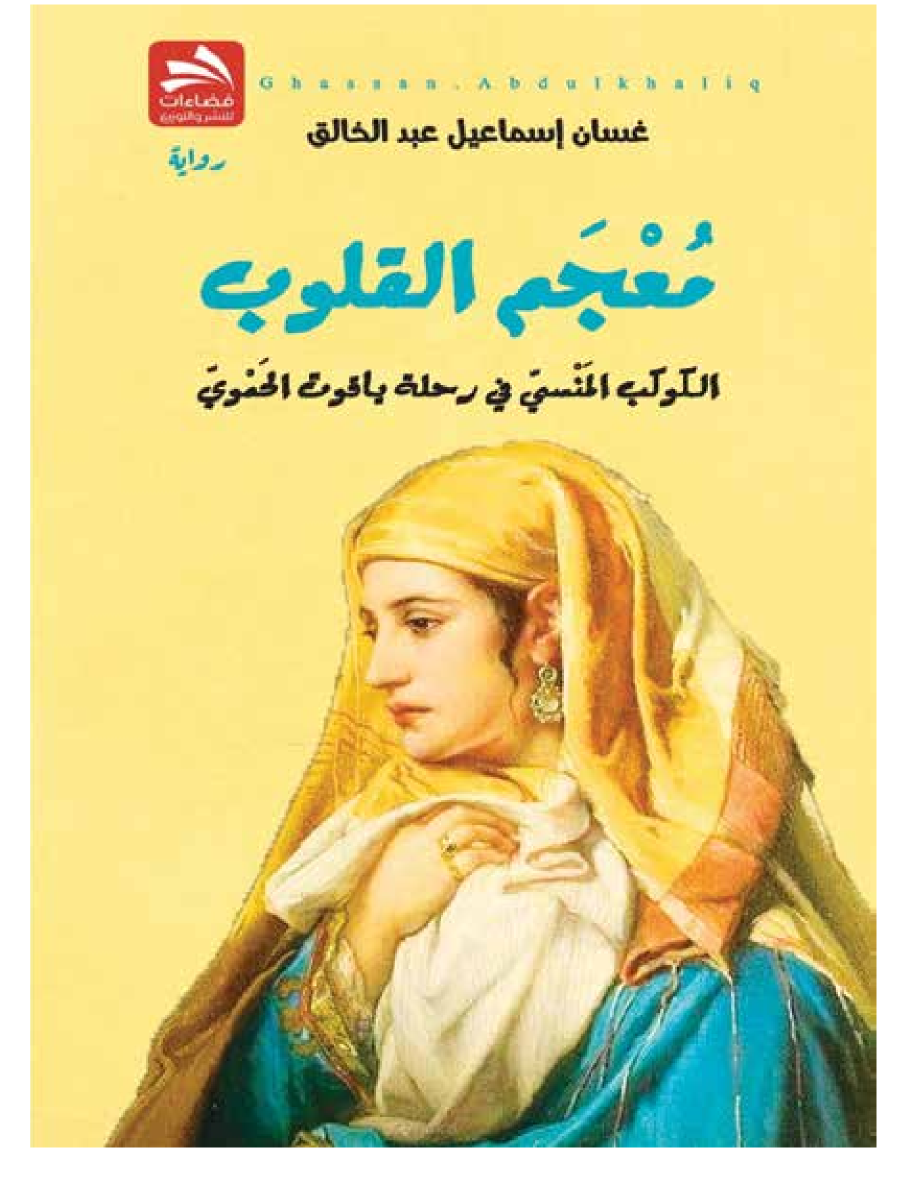
غسان عبدالخالق يصوّر رحلة حياة

ياقوت الحموي في روايته

«معجم القلوب - الكوكب المنسي»


عمر أبو الهيجاء

يواصل الناقد والقاص والمفكر الأردني الدكتور غسان عبدالخالق، اشتغاله في الفكر والأدب، وقد رفد المكتبة بالعديد من المؤلفات في القصة والرواية والفكر والفلسفة، والتي تعد مرجعاً مهماً للباحثين والطلبة. وضمن هذا السياق، صدر له حديثاً عن دار فضاءات للنشر والتوزيع بعمّان ، الرحلة الروائية الثانية للأكاديمي والكاتب الأردني غسان عبدالخالق بعنوان (معجم القلوب؛ الكوكب المنسي في رحلة ياقوت الحموي) في (١٧٠) صفحة من القطع المتوسط.



الرحلة الروائية كتبت وفقاً لأدب السيرة الذاتية من منظور ياقوت الحموي، الذي وجّهها إلى صديقه المؤرخ ابن الأثير، وقد حاول الكاتب من خلالها مقاربة مأساة اختطاف ياقوت الحموي وهو في الخامسة من عمره وبيعه في سوق النخاسة ببغداد، وما أعقب ذلك من مفارقات تمثّلت بإقدام التاجر البغدادي (عسكر الحموي) على ابتياعه وتبنيه وتعليمه ثم إرساله للمتاجرة؛ ما جعل منه رحّالة ومثقّفاً جوّالاً، ثم إعتاقه؛ ما دفع به لاحتراف الوراقة والتطواف، في أرجاء الجزيرة العربية ومصر وبلاد الشام والعراق وإيران وخراسان، ثم اضطراره للفرار من (مرو) بعد أن طرقت مسامعه أنباء عن قرب اجتياح المغول لخوارزم، ومعاناته الشديدة طوال الطريق إلى الموصل ثم حلب التي أقام فيها حتى توفي.

وانطلاقاً من اعتراف عابر لياقوت الحموي أثناء إقامته في (نيسابور)، ينشئ الكاتب على لسان السارد قصة حب جارفة جمعته بالجارية (زمرّد)، مازجاً بعد ذلك، بين همه كمعتوق عاشق وهمه كرحّالة مثقف، وهمه كشاهد عيان على تدهور أحوال الدولة الأيوبية، وما تخلل هذا التدهور من مفاصل تاريخية حاسمة ودلالات حضارية فارقة، فضلاً عن استحضار العديد من مشاهد الحياة العامة؛ الشامية والمصرية.


د. غسان عبدالخالق

وفيما عمل الكاتب على مركزة رحلته الروائية المسرودة، وفق تقنية السيرة الذاتية، حول علاقة ياقوت الحموي بزمرّد في نيسابور، وبالوزير القفطي في حلب، فإنه لم يدخر وسعاً للإفادة من التباس العلاقة بين الأخير والسارد، محاولاً العثور على إجابة مقنعة، طالما أجهد الباحثون أنفسهم للوصول إليها، من دون أن يغفل عن إبراز وجوه العلاقة المعقّدة، بالتالي، بين المثقف والسّلطة في كل زمان ومكان.

كما عمل الكاتب على استحضار لغة ياقوت الحموي ولغة عصره، من دون إغراق أو تصنّع، حرصاً منه على سلاسة تلقي القارئ. وراوح بين السرد المتدفق على لسان السارد، وتوظيف الوثيقة التاريخية والأدبية المستمدة من (معجم البلدان)، و(معجم الأدباء)، لإضفاء مزيد من الواقعية على (معجم القلوب).

وخلال لقائنا بالدكتور غسان عبدالخالق، جرى معه هذا الحوار حول روايته (معجم القلوب):

■ **د. غسان عبدالخالق.. ماذا عن حياة ومأساة ياقوت الحموي، وتدريسك لشخصية هذا الشاعر والمفكر؟**

– مأساة اختطاف ياقوت وهو طفل صغير ثم بيعه في سوق الرقيق ببغداد ، لازمني التفكير بها سنوات طوالاً، خاصة بعد أن صرت ملزماً بتدريس حياته وكتبه لطلابي في مساق (مكتبات ومعاجم).

وطالما استرعيت انتباه طلابي للفرق بين الإنسان الذي يوجه آلامه باتجاه إيجابي مثل ياقوت، الذي صار أحد أبرز أعلام الثقافة العربية، برغم كل الظروف التي حفّت به، وملايين الناس الذين تحالفوا مع ظروفهم الرديئة ضد أنفسهم، فلم يسمع بهم أحد، كان لا بد لي من تدوين هذه المأساة من منظوري الخاص، حتى أتخلص من وقعها في وجداني وأضعها خلفي.

ومما زاد من حماستي لكتابة (معجم القلوب)، إعجابي بموسوعية وثقافة ياقوت

رصد الكاتب مفارقات عديدة في حياته منها مأساة اختطاف ياقوت الحموي في صغره


ناصر الدين الأسد


ابن الأثير


ياقوت الحموي

الحموي؛ فهو شاعر وناثر وجغرافي ومؤرخ وأديب ومفكر ورحالة. وهذا هو المجال الحيوي الذي أحب أن أتحرك فيه، لأنني كنت ومازلت من دعاة الثقافة العابرة للتخصصات. ومن يطالع إرث ياقوت، لا يملك إلا أن يعجب بالبنية التركيبية المعقدة في تحصيله المعرفي.

■ **برأيك ما هو اللافت في شخصية ياقوت الحموي التاريخية؟**

– أخطر ما في شخصية ياقوت الحموي، أنه شاهد عيان على تلك الحقبة التاريخية الفاصلة بين الهجمة الصليبية الشرسة والاجتياح المغولي الغاشم للشرق الإسلامي العربي. وهي حقبة تعج بالكثير من الأسرار والمفارقات المدهشة؛ فكم عدد الذين يعرفون مثلاً حقيقة أن الخليفة العباسي الذي لم يحتمل تمرد سلطان خوارزم عليه فبعث رسالة لجنكيز خان كي يحرضه على معاقبة الخوارزميين، هو قادح شرارة الهجوم المغولي على الشرق؟! وكم عدد الذين يعرفون أن الجهد الذي بذله صلاح الدين الأيوبي لمحاصرة المؤامرات الداخلية، يساوي أضعاف أضعاف الجهد الذي بذله لتحرير القدس؟!

■ **تمارس التدريس في الجامعة والنقد الأدبي والإبداع، ماذا عن هذا التنوع الإبداعي؟**

– الجمع بين التدريس الأكاديمي والنقد الثقافي والإبداع الأدبي، صار توليفة معتادة في المشهد الثقافي العالمي؛ ففي ظل التنوع والتداخل البالغ في أشكال ومضامين الخطاب الثقافي، تغدو الحاجة ماسة جداً لامتلاك العديد من وسائل التعبير، شريطة التضلّع بها. طالما فتنت بأدب الرحلات وأدب السيرة الذاتية من منظور فلسفي، وقد وفرت لي سيرة ياقوت الحموي فرصة ذهبية لكتابة رواية حلمت بها دائماً.

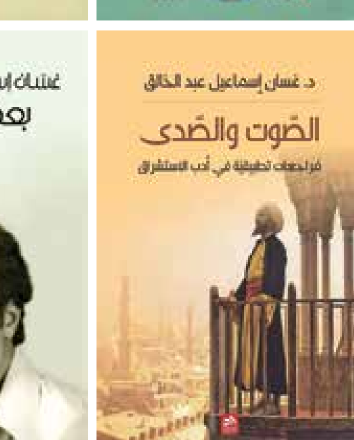
د. غسان عبدالخالق أستاذ النقد في جامعة فيلادلفيا، وشغل العديد من المناصب المرموقة فيها، فضلاً عن ترؤسه جمعية النقاد الأردنيين لدورتين متتاليتين، صدر له عشرون كتاباً في حقول الفكر والنقد والسرد.

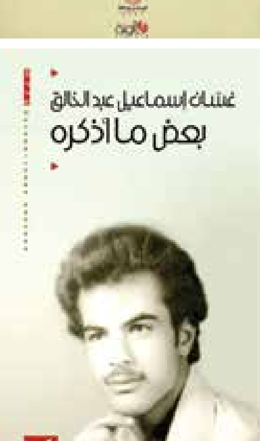
ومارس التدريس والنقد الأدبي في عدة جامعات، إلى جانب اشتغاله بقضايا الفكر والأدب.

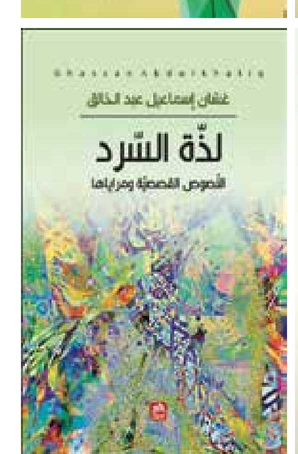
كتبت الرواية وفقاً لأدب السيرة الذاتية ومن منظور ياقوت الحموي

صوره شاهد عيان على تدهور أحوال الدولة الأيوبية في لحظات حاسمة تاريخياً

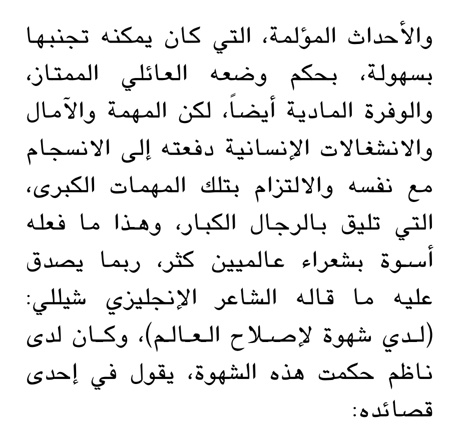




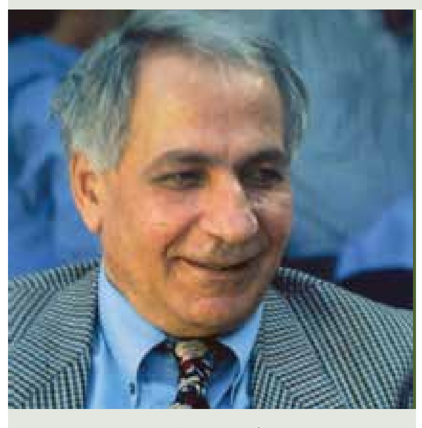




مداد



ناظم حكمت.. رائد الحداثة التركية



شعيب ملحم

لم يحظ شاعر أو أديب تركي بالشهرة العالمية، كما حصل عليها الشاعر ناظم حكمت (١٩٠٢-١٩٦٣)، فأعماله التي تنوعت بين الشعر خاصة، والرواية والمسرح، ترجمت إلى أكثر من خمسين لغة، ولعل سر شهرته هذه يعود إلى ريادته في الحداثة الشعرية التركية، التي تتميز ببساطته ووضوحه وعمق الموضوع، وبأسلوب ينفذ إلى عقول ومشاعر القراء، ولا عجب أن يقول عنه الشاعر اللبناني الكبير سعيد عقل: (إنه ثالث اثنين، دانتي وشكسبير) برغم اختلافه الكبير والواسع في انتمائه الفكري، أو بالأحرى العقائدي.

وبرغم نشأته البرجوازية، فهو سليل عائلة ثرية ونافذة من أيام السلطنة العثمانية، فقد كان جده والياً على بلاد الشام أيام الاحتلال العثماني لها، وكان والده يحتل مناصب رفيعة في الدولة، أما والدته؛ فكانت رسامة معروفة. وانتسب في بداية حياته إلى الكلية البحرية، لكنه سرعان ما تركها وغادر إلى موسكو، الاتحاد السوفييتي آنذاك، وأكمل تعليمه هناك، حيث تعرف إلى كبار الكتاب السوفييت. وكغالبية الكتاب والشعراء في ذلك الزمن، فقد كانت عناوين ومضامين أعماله الشعرية والنثرية تتناول مآسي الطبقات الفقيرة والكادحة والغبن والاضطهاد الذي يلحق بهم. من أعماله الشعرية: (رسائل إلى ترانتا- بابو، وملحمة الشيخ بدرالدين، وحرب الاستقلال)، ومن المسرحيات: (الجمجمة، الرجل المنسي، فرهاد وشيرين)، ومن الروايات: (روانتيكا)، وفي أجزاء من هذه الرواية تعتبر سيرة ذاتية للكاتب، إضافة إلى أكثر من مئة رسالة كتبها من السجن إلى صديقه كمال طاهر نشرتها وزارة الثقافة السورية، يتناول فيها رؤيته للأدب ولوظيفته الاجتماعية، وكانت تتطابق مع النظرية الواقعية التي سادت في ذلك الزمن.

وكانت حياته مليئة بالتجارب والأحداث المؤلمة، التي كان يمكنه تجنبها بسهولة، بحكم وضعه العائلي الممتاز، والوفرة المادية أيضاً، لكن المهمة والآمال والانشغالات الإنسانية دفعته إلى الانسجام مع نفسه والالتزام بتلك المهمات الكبرى، التي تليق بالرجال الكبار، وهذا ما فعله أسوة بشعراء عالميين كثر، ربما يصدق عليه ما قاله الشاعر الإنجليزي شيللي: (لدي شهوة لإصلاح العالم)، وكان لدى ناظم حكمت هذه الشهوة، يقول في إحدى قصائده:

لا أملك ما أقدمه لشعبي المسكين..
غير تفاحة
تفاحة حمراء، هي قلبي
لهذه الأسباب كلها أيها الطبيب،
وليس بسبب تصلب الشرايين، ولا
النيكوتين، ولا السجن
تنتابني الذبحة الصدرية

وبرغم صعوبة ترجمة الشعر إلى لغة أخرى، وافتقاده دقة نقل روح النص عن لغته الأصلية، فإن المترجم الجيد لا يجد صعوبة في إيصال نصوص وأشعار ناظم حكمت إلى اللغات الأخرى، كما نرى في المقتطف السابق، نظراً للبساطة العميقة التي يتعامل بها الشاعر مع موضوعه.

ويمكن القول إن نهايات قصائد ناظم حكمت تمتاز بخلاصة صغيرة وجميلة لأفكار وتداعيات القصيدة، والتي ترجم العديد منها الكاتب فاضل لقمان بجودة وذوق رفيعين، ولم يكن شاعرنا منفصلاً في كل أعماله عن الواقع الذي آمن، كما قلنا سابقاً، بعدم انفصال الفنون عموماً عن متابعة الواقع دون التخلي عن جمالية الفن، وهذا ما كان يختلف فيه مع والدته في رسومها ورؤيتها (الفن للفن)، وربما تصل واقعيته إلى الكتابة المباشرة عن الحدث، مثل هذا المقطع:

كان منصور يطوف الشوارع
يكسب العيش بمسح الأحذية
حافي القدمين
عمره عشر سنوات

وله ملحمة مشهورة عن الشيخ بدرالدين الملقب بـ(السيماوي)، وكان داعية دينياً ولكن أفكاره لم تتفق مع الرؤية الشائعة للدين، ودعا إلى المساواة، والاهتمام بالجسد والروح، وشيوع الملكية، وقامت عدة ثورات تحمل أفكاره، قمعت بوحشية وألقي القبض عليه ونفذ فيه حكم الإعدام شنقاً وبقي معلقاً لمدة ثلاثة أيام.

تناول العديد من الكتاب والنقاد أعمال وحياة ناظم حكمت، إبداعاته وأسلوبه والموضوعات التي تطرق إليها والقضايا الأدبية والنظرية التي طرحها وعرضها في رسائله التي تضمنت علاقته بأمه التي توفيت أثناء زيارته في السجن على أقدام السجان، وزوجته (بيري) وابنه محمد وابنته سوزان، وآراءه بكبار الكتاب الروس في ذلك الحين، والتي نلمح فيها روح ومنهجية الناقد، ولو أنها أتت بشكل عام، وتأثره بهم أيضاً، وربما كانت سيرة علي فائق البرجاوي اللبناني الذي قضى وقتاً طويلاً في السجن إلى جانب ناظم حكمت، وتضمنت السيرة التي نشرتها دار ابن خلدون، وترجمة زهير السعداوي عن الفرنسية، أفصح فيها عن شخصية ناظم حكمت المحببة، التي يجتمع حولها جميع السجناء، وكانوا يتقاسمون كل ما يأتيهم من أهاليهم، وكيف كان ناظم حكمت يكتب الشعر على جدران السجن:

أجمل البحار ذاك الذي لم نذهب إليه بعد
وأجمل الأطفال من لم يكبر بعد
وأجمل أيامنا تلك التي لم نعشها بعد
وأجمل ما أريد قوله، ما لم أقله بعد.

ومن شعره أيضاً:

إن لم أحترق أنا، وتحترق أنت ونحترق جميعاً
فكيف نبدد الظلام

كشاعر؛ لا يخلو من الحلم، عاش حياته ساعياً وراءه مع كل الصعوبات التي مر بها، كعاشق يسعى للوصول إلى حبيبة صعبة المنال لأنها تستحق.

> **أجمل الأطفال من لم يكبر بعد وأجمل أيامنا تلك التي لم نعشها بعد**

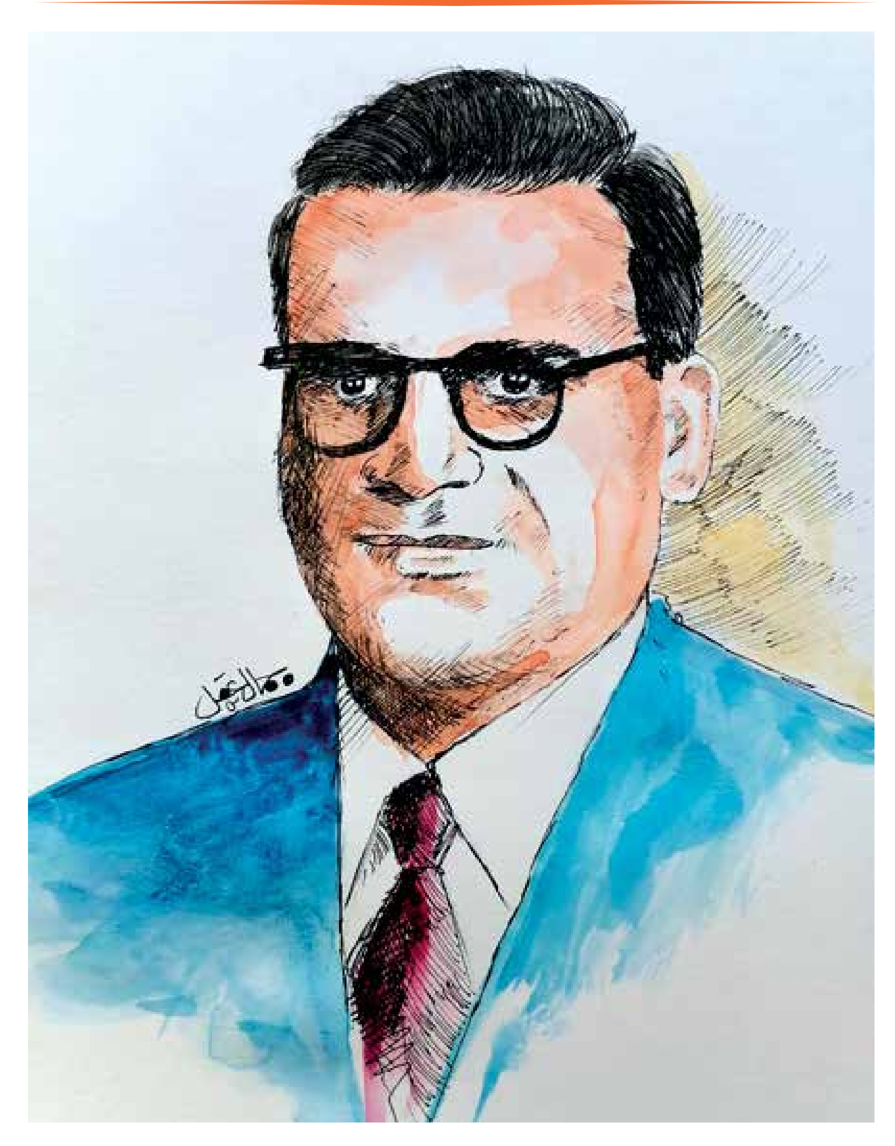
الذات في مقام المقارنة

د. محمد غنيمي..

الرائد المؤسس لعلم الأدب العربي المقارن

استغرقت الدراسات الأدبية المقارنة عمره القصير زمنياً، فوسع عمره المعرفي بذلك الشغف النقدي، الذي رسخ ريادته وتأسيسه العلمي والأكاديمي والمنهجي لهذا الحقل، باتفاق الباحثين، وحسب د.حسام الخطيب: كان مؤهلاً كاملاً لأن يكون مؤسس علم الأدب العربي المقارن، بما اجتمع له من شهادة رفيعة متخصصة؛ وبما أتقنه، أو عرفه من لغات أجنبية؛

د. بهيجة إدلبي



وبما اتصف به من عقلية منهجية وإخلاص للحقيقة العلمية، وحماسة ريادية.. بل كان أول عربي مشرقي على الأقل، كتب عن الأدب العربي المقارن بلغة أجنبية، بمقالة قصيرة «دراسات الأدب المقارن في الجمهورية العربية المتحدة» المنشورة في الكتاب السنوي للأدب المقارن الذي تصدره الرابطة الدولية للأدب المقارن عام (١٩٥٩).

وهذا ما يؤكد كلام د. صبري حافظ من أن الأدب المقارن قبل غنيمي هلال (كان شيئاً غائماً في ذهن القارئ العربي، لا يُعرف له تحديد صحيح).

ولاشك أن المتبصر في مشروع محمد غنيمي هلال النقدي والبحثي منذ كتابه الأول (الأدب المقارن) الذي أصبح مرجعاً لكل باحث من بعده في هذا الحقل، حتى آخر منجزاته بكتابيه (في النقد التطبيقي والمقارن) و(قضايا معاصرة في الأدب والنقد)، مروراً بكتبه (الرومنتيكية) و(الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية) و(النقد الأدبي الحديث) و(النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة) و(دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر) و(المواقف الأدبية) يدرك ذلك الجهد الكبير الذي كان وراء هذا المنجز الفكري والنقدي، وكأن صاحبه كان في سباق مع الزمن، دراسةً وتحصيلاً وبحثاً، ريادةً وتأسيساً وتأصيلاً، مدركاً بحسه الإنساني والمعرفي والحضاري كنه العلاقة بين الثقافات والحضارات، في ارتهانها إلى المشترك الإنساني، لتأصيل أصالتها، وتجديد رؤيتها الثقافية والمعرفية والحضارية والإبداعية، لأن (أرشد السبل إلى إضافة الجديد في الأدب القومي، كما يرى، هي الاسترشاد بمواطن النضج في الآداب الأخرى، وبالتالي ليس من جديد جدة مطلقة سواء في الأدب أم في العلم ذلك أن العقول والأذواق الناهضة

في الأفراد والأمم تتوارث الماضي، وتنظر فيه نظر الفاحص المدقق، كي يتسنى لها بعد ذلك أن تضيف جديداً إلى تراث الإنسانية أو التراث القومي).

بهذه الرؤية الثقافية والحضارية، وبهذا الوعي المعرفي أسس محمد غنيمي هلال لرؤية حضارية تجاوزت حقل الدراسات الأدبية، لتدخل في حقل الدراسات الثقافية الإنسانية، التي تراهن على الإبداع العبقري كميراث مشترك للإنسانية جمعاء (بل كمختبر إنساني للحوار الثقافي والحضاري، ولعل هذه الغاية هي التي أكدها في مقدمة كتابه «الأدب المقارن»). (كانت غايتي أن أجلو جميع المنافذ التي أطلّ منها أدبنا العربي على الآداب العالمية الأخرى، على مرّ العصور في ناحيتي إفادته إياها والاستفادة منها مع بيان الاتجاهات العامة في كل مسألة والإشارة إلى مراجعها، التي تعين على التعمق فيها لمن يريد الاستزادة، وجلوت ذلك من خلال شرحي لطبيعة سير الآداب العالمية ومناهجها، في التجديد وطرائقها في نشدان الكمال عن طريقي التأثر والتأثير..) وبالتالي، كما يرى غنيمي هلال؛ (إن الدعوة إلى العناية بالدراسات المقارنة كان دافعه دعم الوعي الأدبي والنقدي وإرساؤه على أسس سليمة حتى نعرف حق المعرفة موقفنا من الآداب العالمية وما يجب أن نسلكه تجاهها حين نرد من مواردها..) إلى جانب تغذية شخصيتنا القومية وتنمية نواحي الأصالة، وقيادة حركات التجديد، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي، والكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها.

ومن هنا فإن غنيمي هلال، إلى جانب رؤيته النقدية المتقدمة على عصره، والتي كانت تتأسس على توازن الرؤية بين ذاتية الناقد وموضوعية النقد، يدعم أصالة الناقد والنقد، مؤكداً وجوب (أن نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا وللإنسانية، ما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث، غير متخلفين ولا متوانين، فكما أن الأدب هو التعبير الحر عن وعي الأمة في آمالها الكبيرة ومثلها من وراء التصوير الصادق لواقعها في ما يشف عنه من إمكانيات أو يوحي بها؛ فإن النقد هو وعي الأدب الصادق الرشيد لدى الكتّاب والنقاد على حد سواء). وكما يرى فاروق شوشة أن مشروع غنيمي هلال كان مشروعاً متوازناً متكاملاً في موقفه من النقد مع موقفه من الأدب المقارن والدراسة المقارنة، وموقفه من التراث العربي النقدي والبلاغي قديمه وحديثه، من خلال تلاقيه مع تيارات النقد العالمية القديمة والحديثة أو افتراقه عنها، تتكامل هذه المواقف، لتشكل جميعها ملامح هذه الشخصية الرائدة على مستوى البحث العلمي الأكاديمي في مجال الدراسات الأدبية المقارنة في مصر والعالم العربي).

كل ذلك يدعونا إلى إعادة قراءة هذا الإرث النقدي، الذي تركه لنا غنيمي هلال، الذي كما قال عنه د.لويس عوض: (علمنا غنيمي هلال، أن أرسطو ليس مقدساً، ولا ينبغي أن يكون مقدساً. كما علمنا أن البلاغة شيء والنقد الأدبي شيء آخر، فعلم البلاغة يقف عند شكل النص وبنيته، والنقد الأدبي يتغلغل في روح النص وجوهره، ودعانا إلى إعادة النظر في نقد الآمدي والجرجاني وابن قتيبة، وأضرابهم من تلامذة أرسطو. كنا نتعلم أن الأدب العربي قائم بذاته مساوٍ لذاته، لا تربطه وشائج معروفة أو غير معروفة بغيره من الآداب، فعلّمنا غنيمي هلال؛ أنه ما من أدب لم يتأثر بغيره من الآداب ولم يؤثر في غيره من الآداب.. وأن الأدب العربي ليس نسيجاً وحده وإنما يسري عليه القانون الذي يحكم غيره من الآداب).

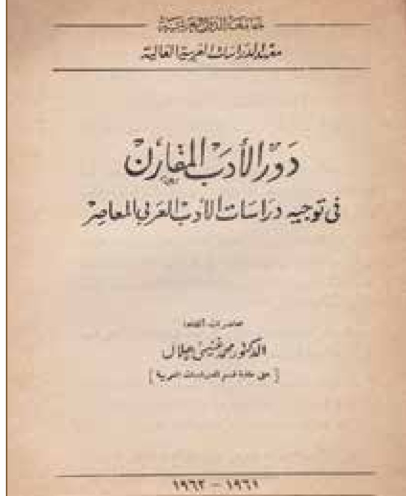
د. محمد غنيمي هلال، إرث نقدي ثقافي معرفي، أدرك في وقت مبكر، أن الذات لا تدرك مقامها ومكانتها وأصالتها إلا في مقام المقارنة، التي تضعها في مقام الحقيقة الإنسانية كذات فاعلة ومتفاعلة في مرايا الوجود.

كان الأدب المقارن قبله شيئاً غائماً في ذهن القارئ العربي

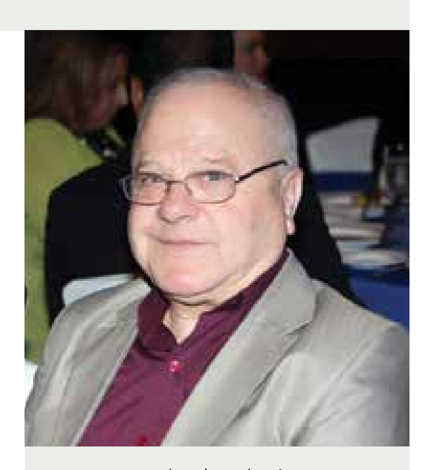
كتابه (الأدب المقارن) أصبح مرجعاً للباحثين وهو أول من كتب عن الأدب المقارن بلغة أجنبية

أسس لرؤية حضارية تجاوزت حقل الدراسات الأدبية نحو الثقافة الإنسانية


د. محمد غنيمي



من مؤلفاته



نبيل سليمان

بيان الحد بين الهزل والجد

فـي غـمـار الـكـورونـا، شـدد تقريرٌ لمجلة (أتلانتيك) على ما للنكتة من دور إيجابي في زمن الوباء. وجاء في التقرير، أننا قد نكون خائفين، لكن الناس فيما يبدو مصممون على أن يضحكوا. كما قالت المجلة الأمريكية الشهرية الشهيرة، إن النكتة تخفق في العالم لأن الخوف عميم، والضحك يوحدنا ضد هذا العدو المشترك. وإلى ذلك تحذر المجلة من التنكيت على المرضى أو الضعفاء أو الأقليات، ممن يتهمون بأنهم سبب الوباء.

وقد أورثـنـا الأولـون فـي معاجمهم وفي مصنفاتهم، أن النكتة فن من فنون الكلام، وهي الفكرة اللطيفة المؤثرة في النفس، والمسألة العلمية الدقيقة، والأثـر الحاصل من نكْت الأرض بإصبع أو بقضيب، والنكتة السوداء من المصطلحات الفقهية. وتُجمَع النكتة على نُكْتات، ونكات، ونُكَت، وإذا قيل: نَكَتَ المتأملُ: فالقصد: فكّر، وإن قال لكَ أحدهم: أنت ابن نكتة، فقد عنَى أنك تأتي بالفكاهة، والفكاهة أيضاً فن من فنون الكلام.

إنها النكتة إذاً، إنها الضحك والدبوس في زمن كورونا. ومن المظانّ التراثية الرفيعة والكثيرة للنكتة ما أورثـنـا إيـاه الجاحظ (البخلاء)، وأبو الفرج الأصفهاني (الأغاني)، وابن الجوزي (كتاب الأذكياء – أخبار الظراف والمتماجنين)، وأبو إسحاق الحصري القيرواني (جمع الجواهر في الملح والنوادر)، والميداني (مجمع الأمثال)، وأبو منصور الثعالبي (لطائف اللطف)، والتوحيدي (الإمـتـاع والمؤانسة)، وعمـاد الـديـن الأصـبـهـانـي (خـرّيـدة القصر وجريدة العصر)، وأبو الطيب الوشّاء (الموشّى أو الظرف والظرفاء)، وابن عبد ربه (العقد الفريد)، والأبشيهي (المستطرف في كل فن مستظرف)، وابن قتيبة الدينوري (عيون الأخبار)، ومقامات بديع الزمان الهمذاني وغيرهم.

ومـن المظان الحديثة الرفيعة والكثيرة للنكتة أضـرب مثلاً بكتاب (جحا الضاحك والمضحك) لعباس محمود العقاد، و(جحا العربي) لمحمد رجب النجار، و(الفكاهة في مصر) لشوقي ضيف، و(الفكاهة في الأدب) لأحمد الحوفي، و(الأدب الساخر) لنبيل راغب، و(دراسات فنية في الأدب العربي) لعبدالكريم اليافي، و(أخلاق التهكم) لعادل العوا، و(أبحاث في الضحك والمضحك) لأحمد الشايب، و(أدبنا الضاحك) لعبدالغني العطري، و(سيكولوجية الفكاهة) لزكريا إبراهيم، و(الفكاهة والضحك في التراث العربي المشرقي) لرياض قزيحة، و(مجلة الفكاهة وجريدة البلاهة) لعبد الرحمن بكر، و(صحافة السخرية والفكاهة في العراق ١٩٠٩ – ١٩٣٩م) لحمدان خضر السالم، و(أدب النكتة – بحث في جذور النكتة الحمصية) لجورج كدر، و... وهذا الكتاب الذي عَنْونتُ بعنوانه هذه المقالة: (بيان الحد بين الهزل والجد: دراسة في أدب النكتة) لصديق العمر المفكر الكبير الراحل بوعلي ياسين (١٩٤٢ – ٢٠٠٠).

> للنكات بعدها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والأخلاقي وما يتعلق بالحياة المعيشية

مقابل (الكوميك) في الغرب، يلوّح بوعلي ياسين بـ(الـهـزل)، ومقابل (الـتـراجـيـك) في الغرب، يلوّح بـ (الجِد). ومن الفنون الهزلية يعدد الفكاهة والظرف والمداعبة والسخرية والتهكم والهجاء. أما النكتة فلعلها رأس هذه الفنون. وإذا كانت النكتة تتماهى مع أجناس أدبية أخرى (المقامة)، فهي جنس أدبي مستقل، ينتمي إلى (الفرع الهزلي) من الأدب، كما يقرر بوعلي ياسين بعد بحث معمق ومضن، شأنه في سائر

ما كتب. وإلى ذلك، يمضي مع من مضى إلى أن النكتة أيضاً من الأدب الشعبي.

يعدد بوعلي ياسين من بنيات النكتة وتفانينها سبع عشرة، ومنها (المبالغة): هل تذكرون نكات التنابل؟ ومنها أيضاً (القياس على الخطأ): هل تذكرون نكتة قراقوش مع الرجل الذي أرادت الجماعة دفنه حياً، فاستغاث بقراقوش، فصاح به: ويحك! أصدقك وأكذب مئة من ورائك؟ لا تنسوا إذاً (مهازل قراقوش) لابن مماتي.

في النكتة يجري تبادل الأدوار، كما في نكات الفيل والنملة، أو فيما أورد الميداني في (مجمع الأمثال) عن عصفور الدوري الأب الذي يوصي ابنه: إذا رُميت فتلوّصْ، فقال العصفور الفرخ: إني أتلوّص قبل أن أُرمى، وبذّ أباه.

وللنكتة بعدها السياسي أو الاقتصادي أو الأخلاقي، سواء أكانت عابرة (مرحلية) أم قابلة للحياة في غير زمن انطلاقها، كما في نكتة الميداني تلك. فقد تتعلق النكتة بالغلاء أو الدخل أو الكهرباء أو الخدمات أو الأثرياء الجدد أو التضخم المالي أو المعلم أو الوزير أو رجل الأمن أو المثقف..

وبقدر هذا التنوع تتنوع أغراض النكتة، من النقد إلى الإضحاك إلى الفضح إلى التنفيس إلى التحريض.. وتشتبك النكتة فيما حفل به التراث، من الطرفة إلى النادرة أو الملحة، حيث تكون الأولى (لقطة) تتوخى العبرة والبسمة، بينما تكون الثانية قصة موجزة تتوخى العبرة أيضاً لكن المفارقة فيها ضعيفة، بينما النكتة، وإن تكن لقطة وتتوخى الضحك، لكن قفلتها محكمة، وأساسها المفارقة.

يؤثر بوعلي ياسين القول بعصبوية النكتة بدلاً من أيديولوجيتها. وهو هنا، يمضي بمفهوم الأيديولوجية إلى أرحب مما مضى إليه القوّالون الأولون، ومما يمضي إليه هو نفسه في كتابه (نحن والغير)، ملاقياً ابن خلدون في مفهومه للعصبية، وقد فصّل في الدلالة الأيديولوجية للنكتة المتعلقة بالجماعات والشعوب، مثل نكات العصبية المدنية تجاه الريف أو البدو (هل تذكرون نكات الصعايدة؟ ونكات صفد والخليل من فلسطين، ونكات حمص وحماة من سورية..؟) ومثل نكات الأكراد، والتركمان، والأتراك، والنكات ما بين تونس وليبيا.. يروم مبدع – مبدعو النكتة، كراويها – راويتها التأثير في المتلقي، وهذا غرض أيديولوجي، كما يبدو في نقد طباع وسلوكيات البخيل أو الطفيلي، ويتعلق بالبعد التربوي للنكتة. والملحوظ هنا في العقود الأخيرة تراجع النكات على شخصية الفتوة/ القبضاي.

لماذا يهتم مفكر بالغ الرصانة والجدية والصرامة، مثل بوعلي ياسين بالنكتة؟ إنه السؤال القديم الجديد، ليس ابتداءً بالفيلسوف الضاحك ديموقريطس أو فيلسوف الضحك برجسون، ولا انتهاء بمقامات المطارحة بين عبدالسلام العجيلي ونزار قباني. ففي وجه الجهامة الصادقة أو المدّعاة، في الثقافة أو في أي من أجناب الحياة، ثمة الضحك والمرح والهزل والبشّ والسرور والبهجة، ومن أجل ذلك يُمتدح الفاكه (أي المازح الضحوك) والتفاكه والفكيهة والفكاهة، ومن أجل ذلك أسدى الجاحظ بنصيحته في (البخلاء): (إذا سمعت بنادرةٍ من نوادر العوام وملحةٍ من ملح الحشو والطعام، فإياك أن تستعمل فيها الإعراب أو تتخيّر لها لفظاً حسناً، أو تجعل لها من فيك مخرجاً سَرِيّاً، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها ومن الذي أُريدت له).

في الحياة الثقافية والعامة، التمعت النكتة في كتابات ومجالس النجوم الراحلين، ومنهم في سوريا؛ فخري البارودي، وحسيب كيالي، ونجاة قصاب حسن، وأحمد الجندي، ومحمد الحريري. ومن جمهرتهم في مصر ما لا يكفي المكان لسردهم، وغيرهم من بلدان أخرى.

لقد ولّى ذلك الزمن الجميل الذي تلامعت فيه نجوم الظرفاء، كما تلامعت نجوم الصحافة: هل تذكرون عبدالله النديم، وما أورثنا من المجلات والصحف: التنكيت والتبكيت/ الخيلة الكدابة/ الحمار/ المعلم جحا..؟ هل تذكرون يعقوب صنوع وما أورثنا: أبو نظارة زرقاء/ أبو صفارة/ النظارات المصرية..؟ ومن العراق، من يذكر: كناس الشوارع/ الرصافة/ جحا الرومي..؟ وحتى من أمسنا اللبناني السوري القريب، من يذكر الدبور؟ من يذكر الدومري والمضحك المبكي؟

لأننا في زمن كورونا، علينا أن نبدد وحشة هذه الأسئلة بالنكتة، ليس تلبية لدعوة مجلة (أتلانتيك) وحسب، بل لأن شر البلية ما يضحك، وها هم السوريون يبدعون في النكتة كما لم يبدعوا من قبل، بينما يكتوون بجمر ما تتوّجتْ به الكورونا.

أورثنا الأولون أن النكتة فن من فنون الكلام

في زمن الكورونا من يوصينا بالضحك ضد هذا العدو المشترك

لدينا خزائن ثرية من المراجع والمظان التراثية والحديثة الرفيعة للنكتة

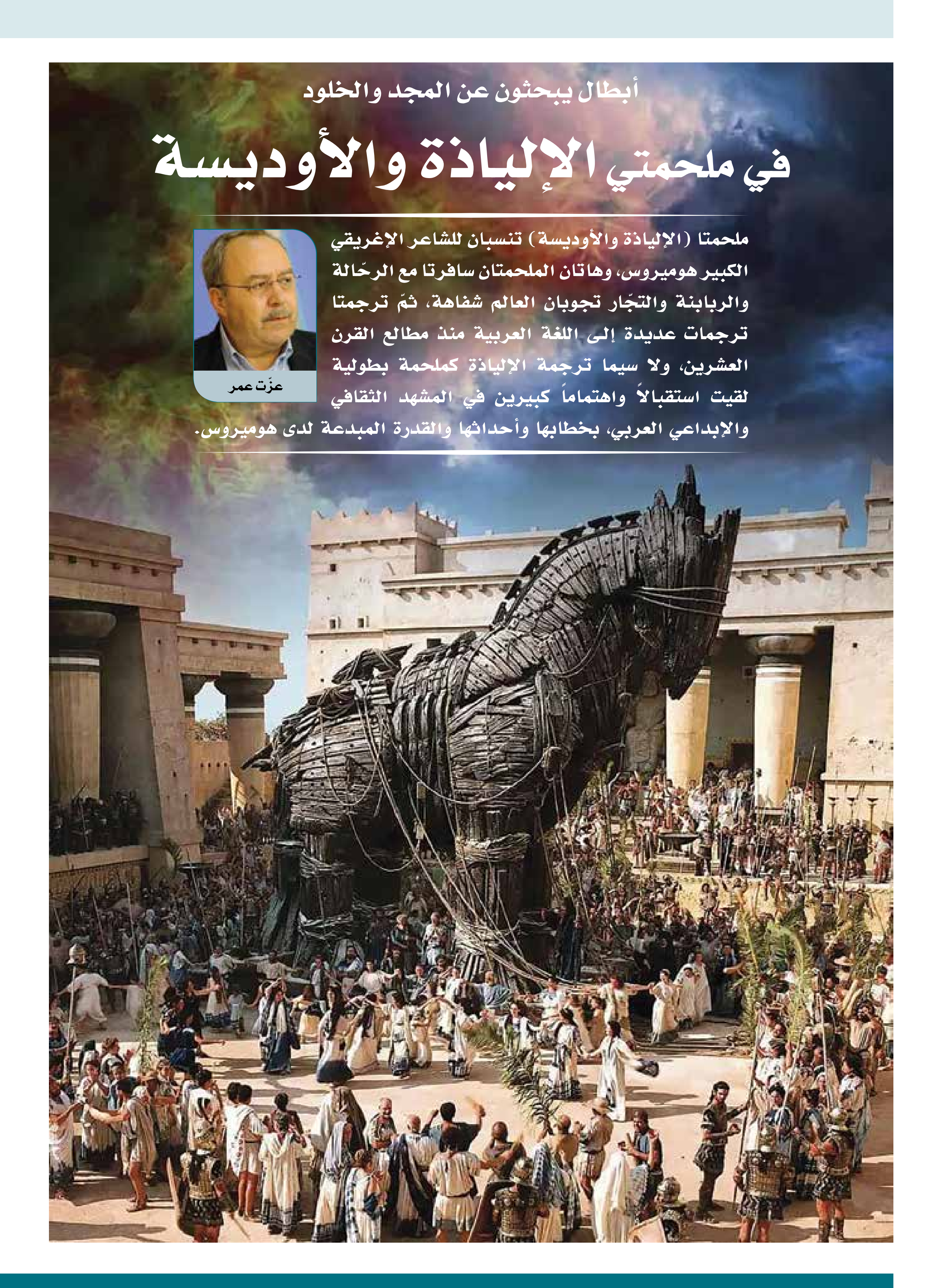
التمعت النكتة أيضاً في الحياة الثقافية العربية ومجالس النجوم والمشاهير العرب

أبطال يبحثون عن المجد والخلود

في ملحمتي الإلياذة والأوديسة

عزَت عمر

ملحمتا (الإلياذة والأوديسة) تنسبان للشاعر الإغريقي الكبير هوميروس، وهاتان الملحمتان سافرتا مع الرحّالة والربابنة والتجّار تجوبان العالم شفاهة، ثمّ ترجمتا ترجمات عديدة إلى اللغة العربية منذ مطالع القرن العشرين، ولا سيما ترجمة الإلياذة كملحمة بطولية لقيت استقبالاً واهتماماً كبيرين في المشهد الثقافي والإبداعي العربي، بخطابها وأحداثها والقدرة المبدعة لدى هوميروس.



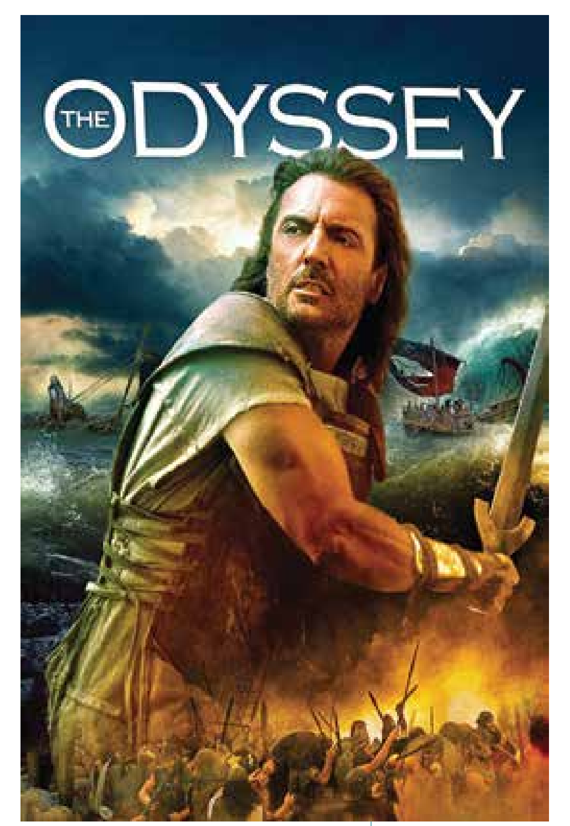
وقد لاحظنا أن كثيراً من موضوعات الإلياذة أو بنائها القائم على المزج بين الخيال والواقع، كانت مصدر إلهام للكثير من الشعراء والمبدعين في القصّة والمسرح، وتركت أثراً بالغاً في الثقافة العالمية مازلنا نلقى صداه حتى يومنا هذا، ولا سيّما براعته في التفاصيل والإيحاءات الخطيرة التي قدّمها على شكل لقطة فيديو بانورامية لحياة الإغريق في ذلك الزمان، وعبر سرد بسيط وأخّاذ تمكّن من تقديم جملة البطولات الإنسانية والأساطير، خير تعبير عن ثقافة هؤلاء الناس، وطرائق تعبيرهم عن ذواتهم والواقع المحيط بهم..

تبدأ الأحداث في الإلياذة من الأيام الأخيرة لحرب طروادة، أو من لحظة غضب آخيل وسجاله مع (أجا ممنون) قائد الجيوش حول الفتاة (خريستي)، التي تسبّب سبيُها بغضب الإله أبولو، فأرسل وباء الطاعون لجيش (الآخيين)، وكأننا بهوميروس كان يدرك أن بناء نصه الملحمي المليء بالأحداث والحبكات، يقتضي بداية من منتصفها أو بالأحرى أثناء احتدامها، ومن ثمّ ستبدو سيطرته على خيط السرد واضحة من خلال الذهاب إلى الماضي والعودة إلى زمن الحكاية، وبالتالي فإنه عبر الفصول الأربعة والعشرين، سرد وقائع هذه الحرب، وعمل بالتوازي معها على استكمال بنائه الإطاري المتخيّل، عبر استطرادات أو حبكات شائقة، تشكّل في مجموعها البنية الكلّية للنصّ الملحمي، وبهذه المهارة المبدعة، لن يمكّن المتلقّي من معرفة تتمة الأحداث إلاّ مع نهاياتها، وأعتقد أن ذلك هو السرّ، الذي جعل من الإلياذة أو الأوديسة عملاً إبداعياً ملهماً.

ومن هنا فإن الملحمتين يمكن وصفهما بالنصوص السردية الأولى، حتّى وإن نظمتا شعراً كما يشاع عادة لدى تناول أساطير حوض المتوسط: إذاً نصّان ملحميان نهضا على الحكاية، ومقدار علاقتهما بالتاريخ، هو مقدار اقتراب أيّ رواية حديثة من الواقع بما يمكّنها من


براد يمثل شخصية أخيل

بناء النصّ، سواء من حيث سير الأحداث، أو من خلال الشخوص، سواء كانت واقعية أو متخيلة، فضلاً عن علاقة هؤلاء الشخوص بالزمكان، وبثقافة العصر، وكيفية التعبير عن كلّ ذلك فنياً لجذب اهتمام المتلقّي، لا سيما وأن هوميروس، كما أوردت بعض المصادر أنه كان ينشد ملحمته على جمهور من السامعين، تماماً كما كان يتمّ لدينا مع رواة السّير والملاحم الشعبية، وبالتالي فإن ذلك اقتضى منه اجتراح الكثير من الوسائل والتقنيات، كالاستطراد، والمصادفة والتكرار، ودور الأقدار وإقحام آلهة الأولمب في حياة الناس العاديين، تفعيلاً للأحداث ومزيداً من التشويق لجمهور متعطّش لسماع العجائب والخوارق التي كان يجترحها أبطاله المحبوبون.



ملصق الفيلم

كان على الراوي، أن يعزز هذين الجانبين في نصّه، فمن جهة كان يدأب على ذكر أسماء الأبطال وتعداد مناقبهم ومآثرهم، ومن جهة أخرى كان يدأب أيضاً على تفعيل العجائبي المبهر، بما ينسجم ورغبات جمهور فطريّ، لم يتمكن بعد من الفصل بين عالم الواقع وعالم الخيال، فضلاً عن تلك القدرة الفائقة على الوصف، وعلى تركيب المشهد البصري، الذي وإن خلا من الألوان والظلال، إلاّ أنه كان يستمد جزئياته من ذات مبدعة وذاكرة مستفيضة، شأنه في ذلك شأن المبدعين الآخرين، الذين سطّروا أعمالاً خالدة في التاريخ الإبداعي العالمي، وذلك ما ذكّرني على الدوام بشاعرين ضريرين كبيرين من تاريخنا، هما أبو العلاء المعرّي، وبشار بن برد. واللافت في المشهد البصري لدى هوميروس، هو دمج الصورة مع الحكاية عبر التشبيه التمثيلي، كما أن فن الوصف عزز من جماليات المشهد البصري، فهو غالباً لدى وصفه كان ينتزع لقطات خطيرة من الطبيعة.

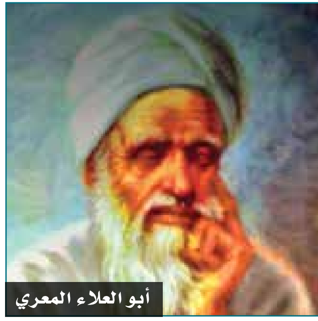
ومما لا شكّ فيه أن هوميروس، كان في ملحمته هذه متحيّزاً للأبطال الإغريق، فكثير من القصص أو المعارك التي أوردها تؤكّد ذلك، إلاّ أنه في الوقت نفسه ما قلل من قوّة أو من أخلاق الطرواديين، بل كان يعتبرهم أنداداً جديرين بالبطولة وبمواجهة الإغريق، وقد أعطانا صورة

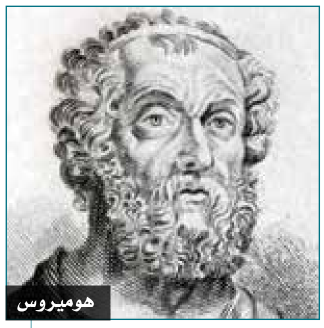
ترجمتا إلى كل لغات العالم ومنها اللغة العربية ولقيت الإلياذة استقبالاً واهتماماً في المشهد الثقافي العربي

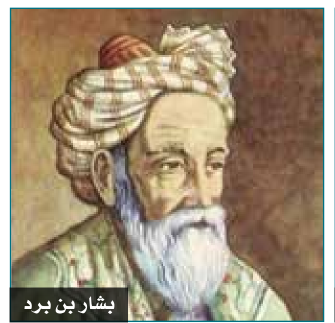
كانت الإلياذة مصدر إلهام لكثير من الشعراء والمبدعين العرب في القصة والمسرح




قناع أجاممنون


أبو العلاء المعري


هوميروس


بشار بن برد

وافية عن طروادة وشعبها وحياتهم تحت الحصار المرير، وما كان يسود بينهم من روح قتالية وتصميم على الموت بشرف.

تتصاعد أحداث الإلياذة، وتذهب تلك الوجهة التي شاءتها الأقدار لها، فأرسل (أبولو) داء الطّاعون ليفتك بالجيش الإغريقي المحاصِر لطروادة منذ نحو عشر سنوات. مشاهد أخّاذة مليئة بالمعارك يخوضها الأبطال العظام في السهل الممتدّ أمام بوّابة وأسوار طروادة الحصينة، سوف يسرد وقائعها (هوميروس) المبدع الكبير، ما بين الإغريق والطرواديين، الذين كانوا قبل برهة من الوقت قد جلسوا إلى طاولة المفاوضات وعقدوا معاهدة صلح وسلام.

خلال الاحتفال يقع الأمير (باريس) في غرام (هيلين) زوجة الملك الإسبرطي (مينلاس)، ثمّ يختطفها ويمضي عائداً بسفينته إلى طروادة، الأمر الذي أشعل روح الانتقام في قلب (مينلاس)، فما كان منه إلاّ أن يطلب مساعدة أخيه (أجا ممنون) ملك أرجوس الطامح للسيطرة على بحر إيجه، فاستجاب لندائه، وربما لتحقيق رغباته السياسية، فاستنفرا جيوش ممالك الإغريق كافة، فجاء (أوديس) بطل الأوديسة المعروف، وجاء (آخيل) ملك الميرميدين، فضلاً عن الأبطال والحكماء والملوك الذين جسّد أدوارهم شاعر أعمى أحيا أولئك الأبطال ثمّ زج بهم في أتون المعارك الطاحنة، لتتموضع الملحمة في صدارة الأعمال الخالدة، التي أنتجها الإبداع الإنساني. نصّ ماتع وخلّاق اعتبره (أرسطو) المنبع الأساسي للتراجيديا المرتبطة بتاريخ وأساطير اليونان.

غلاف «الإلياذة والأوديسة»

تبدأ أحداثها مع الأيام الأخيرة من حرب طروادة ببناء ملحمي مليء بالأحداث والحبكات

النصان ملحميان... نظما شعرياً ونهضا على الحكاية واقتربا من التاريخ مقدار اقتراب أي رواية حديثة من الواقع

أفياء



رؤى مسعود جوني

«الفانتازيا».. والخيال
عند الأطفال

يعتبر الخيال أمراً حيوياً وضرورياً لعمل ونشاط العقل البشري، فهو يبدأ كعملية نفسية يتعلم فيها الطفل سد الثغرات بين المعرفة وبين الواقع والتجربة، ويتحول لآلية حيوية للتكيف مع البالغين.

وغالباً ما يبدأ التخيل في مرحلة الطفولة، كمحاولة النوم في الظلام مع سماع أصوات أنابيب المياه، أو صرير الأبواب المزعج والمخيف، والتساؤل حول ماذا يمكن أن يكون سبب هذه الضوضاء.. كانت الطريقة الوحيدة لفهم الأسباب حول الأمور التي لم تكن لها إجابة معينة، هي التخيل مثلاً: يوجد قرصان أو لص، أو ربما تمساح تحت السرير.

يخيف الأطفال أنفسهم مثل هذه الأمور، لكن على الرغم من أنهم ليس لديهم معرفة فيزيائية حول تمدد أنابيب التدفئة المركزية، فإنهم يضطرون إلى الانخراط في التفكير لسد الفجوة بين التجربة والمعرفة. ومع مرور الوقت وتعلم الأطفال تأثير الحرارة في الأنابيب والألواح الأرضية، فإنهم يفضلون غالباً نظرية التمساح ليتحدثوا عنه كأمر كان ممتعاً.

ويحمل الأطفال منذ ولادتهم، مجموعة من العواطف البشرية المثيرة والعاطفية القوية، وغير العقلانية، لكنهم أيضاً يفتقرون إلى الخبرة ويتشوقون لاستكشاف مشاعرهم، والخيال طريقة ممتازة وآمنة للقيام بذلك.. فالخروج للعثور على التماسيح الحقيقية للعب معها ليس عملية آمنة بالتأكيد.

> **الخيال ضروري لعمل ونشاط العقل البشري نفسياً ومعرفياً**

تقدم الفانتازيا للأطفال استكشافاً للعالم الواسع جداً، والخطير جداً، الذي يقترب من الواقعية في كل يوم. لكن الخيال ليس مجرد زنزانات وتنانين، بل يمكن أن يكون أي عنصر من عناصر التظاهر، هذا هو السبب في نمو الأطفال، حيث يحتاج الأطفال إلى قصص تشمل القضايا الحياتية الاجتماعية ليصبحوا أبطالاً وينقذوا العالم.

وتوفر هذه المشاعر النامية إطاراً للسياق، يتم من خلاله الاستيقاظ والإيقاع والاستعداد (لحياة حقيقية) عند حدوثها.

الأهم من ذلك، الخيال ليس فقط للأطفال، فطقوس الانتقال نحو الشباب عند المراهقين، ومواجهة الفشل والهزيمة، والتعامل مع الخيانة وخيبة الأمل، وكل الأمور المتعلقة بحياة الناشئة، يجب مواجهتها والتعامل معها.

لذا فإن التحليل النفسي والاستشارات أمور ضرورية، ولكن الأداة الأكثر أهمية التي يتعين علينا كبشر أن نعالجها في الواقع، هي إنشاء استعارة القصة المجازية، ذلك أن الفانتازيا كفن أدبي، أخذ ينتشر ويثبت أهميته منذ أمد بعيد

> **تقدم الخيال للأطفال استكشافاً للعالم الواسع**

في الأساطير والحكايات الشعبية، مثل ألف ليلة وليلة، هذا الفن الذي كان يأخذ البشر إلى عوالم غريبة مدهشة والبحث عن إجابات لكثير من الأسئلة الغامضة، تطور حتى وصلنا للقرن العشرين وفيه انتعشت الفانتازيا، وساهم الدعم المادي لهذا الفن على إنتاجه سينمائياً بأعلى الميزانيات، وقد لقي إقبالاً جماهيرياً كبيراً، لأن إدخال المؤثرات البصرية والإضاءة رفع من سوية الأعمال وجعل الفانتازيا تبدو كعالم واقعي وسحري في آن، فظهرت شخصيات خارقة وبات هذا الفن بعالمه الخيالي يستخدم من قبل الكتاب والحكومات لإيصال رسائل إعلامية تخص الواقع ضمن إطار خيالي، وقد أصبح مثل الكثير من الأدوات العصرية؛ سلاحاً ذا حدين: سلبي وإيجابي، فمن إيجابيته أنه يحلق بالقارئ لأبعد ما وصل إليه العلم والفلك والفضاء، ويظهر الآفاق التي يمكن أن يصل إليها الإنسان، لأنه في النهاية كل ما تحقق في الواقع، كان خيالاً وفانتازيا في وقت سابق.

والمهم أن يعي المشاهد أو القارئ المهتم بالفانتازيا، إلى أين تأخذه رحلة المبدع، الذي يقدم له الكتاب أو الفيلم الذي يشاهده ويميز بين ما يفيده ويسوؤه.

«صباح الخير أيها الحزن»

حققت مجد الروائية فرانسواز ساغان



عبده وازن

تحتفل الأوساط الأدبية في فرنسا هذا الشهر بالذكرى السادسة عشرة لرحيل الكاتبة الشهيرة فرانسواز ساغان، وتقام ندوات افتراضية (أون لاين)، تستعيد تجربتها الفريدة التي تجمع بين عيش الأدب وكتابته. والكاتبة التي استطاعت، أن تحصد النجاح الكبير، منذ أن أصدرت روايتها الأولى (صباح الخير أيها الحزن) في الثامنة عشرة من عمرها، لاتزال تجذب القراء، ولا سيما الأجيال الجديدة. وقد نقلت أعمال عدة لها إلى العربية وفي مقدمها رواية (صباح الخير أيها الحزن).



كانت في الثامنة عشرة من عمرها عندما حققت روايتها أعلى المبيعات في فرنسا

استطاعت الكاتبة الفرنسية فرانسواز، أن تؤلف ظاهرة في أدبها كما في حياتها على السواء، وقد عرفت أعمالها رواجاً كبيراً، بدءاً من روايتها الأولى (صباح الخير أيها الحزن) التي صدرت في (١٩٥٤) وكان لها من العمر آنذاك ثماني عشرة سنة. وما يلفت حقاً في مسيرة هذه الكاتبة أنها كانت تنظر إلى نفسها وإلى أدبها نظرة متواضعة ما كانت تتيح لها أن تتصور أنها صاحبة مدرسة ما في الفن الروائي. ويؤثر عنها أيضاً أنها كانت مغرقة في شؤون الحياة، بل في شجونها الجميلة التي دفعتها إلى أن تنتهي فقيرة جداً. عاشت فرانسواز ساغان حياة حرة جداً، وكانت منذ مراهقتها ابنة العصر بامتياز، تغامر حتى بحياتها، قائدةً سيارتها بسرعة قصوى لكنها خلال هذه الحياة الحرة لم تتخل عن قلمها، فراحت تكتب بحماسة المرأة، التي جمعت بين الحرية والالتزام من غير أن تضيرها حال التناقض هذه.

غير أن فرانسواز ساغان الكاتبة، لا تختلف كثيراً عن فرانسواز ساغان المرأة. ومثلما عاشت أزمة النزعة البورجوازية، التي انعكست على الكثير من شخصياتها، نساء ورجالاً، عاشت أيضاً تجربة البوهيمية. حياتها لم تعرف الهدوء والانسحاب على رغم الساعات الطويلة التي أمضتها تكتب وتقرأ. وعندما التحقت بجامعة السوربون لتدرس الأدب، سرعان ما غادرت هاربة من الجو الأكاديمي. لكنها كانت قرأت حينذاك أندريه جيد وألبير كامو وسارتر ورامبو وبروست. تأثرت كثيراً أيضاً بأعمال مارسيل بروست، الذي تقول عنه إنه (علمها كل شيء). وقد اختارت كنية بديلاً من كنيتها الأصلية (كوارين) وهي (ساغان) من إحدى روايات بروست.

ولئن فشلت فرانسواز ساغان في التحصيل العلمي والأدبي، فهي سرعان ما لمع نجمها عبر روايتها الأولى (صباح الخير أيها الحزن)، واستطاعت من خلالها أن تحقق مقولة (الكاتبة المراهقة) التي عرفت المجد باكراً وباكراً جداً. وبدت عبر هذه الرواية مرتبطة تمام الارتباط بهموم جيلها، الجيل الفرنسي الجديد، الطالع من مأساة الحرب الثانية. وهنا كمن سر نجاح روايتها الأولى وسر رواج ظاهرتها شعبياً، فهي أدبياً، أو لنقل روائياً، لم تأت بجديد، خصوصاً إذا قورنت بموجة (الرواية الجديدة)



مشهد من فيلم «الطائر الأزرق»

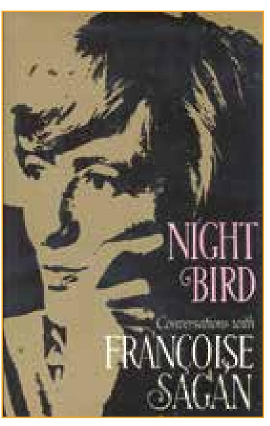
التي أحدثت ثورة في مسار الرواية الفرنسية والعالمية، ومن روادها: آلان روب غرييه، وميشال بوتور، وناتالي ساروت، وسواهم.. فأعمالها تقليدية في بنائها ومواقفها وعلاقاتها. ولا يمكن بالتالي مقارنتها بأعمال ناتالي ساروت أو مارغريت يورسنار أو مارغريت دوراس.. هؤلاء الروائيات احتللن المشهد الروائي النسائي، والحقل التجريبي في فن الرواية، ولكن لم يستطعن أن يخاطبن الجيل الجديد، الجيل الشاب والمراهق الذي نجحت ساغان في مخاطبته، ليس روائياً وأدبياً، وإنما عبر التزامها قضاياه وتبني أسئلته الحياتية والوجودية. ولعل هذا ما جعل من أدب فرانسواز ساغان أدباً شعبياً منذ البداية.

عاشت فرانسواز ساغان معزولة ككاتبة وروائية، خاضت معاركها وحدها ومن غير اللجوء إلى النظريات الجديدة، بل هي رفضت بدعة التجديد والتحديث، لكنها كانت تكتب كثيراً وتعمل على رواياتها مؤمنة بالإلهام الذي كان، عندما تحين ساعته، يحفزها على

تحولت رواياتها إلى أفلام سينمائية بكاميرات كبار المخرجين أمثال روجيه فاديم وأتوبرينغر







من رواياتها

الكتابة برغبة جامحة، يمتزج فيها الروحي والحسي. لكن عزلتها الأدبية لم تحل دون استمرارها، روائياً والتزاماً وجنوناً ومغامرة. في العام (١٩٦٠) لم تتوان عن توقيع العريضة التي تندد بحرب الجزائر. وفي ثورة مايو الطلابية (١٩٦٨) نزلت إلى الشارع مثلها مثل الأدباء الآخرين والتلامذة أنفسهم. أما أصدقاؤها الذين كانت على علاقة مودة بهم؛ فيتوزعون بين الأدب والسينما والتمثيل: جان بول سارتر، كارسون ماكيليرز، تينسي وليامز، آفا غاردنر، أورسون ويلز، فرانسوا ميتران، نورييف، ترومان كابوت، عمر الشريف، وسواهم.. ولم يكن من المستغرب أن تكتب فرانسواز أغاني كثيرة وأعمالاً مسرحية وسيناريوات تلفزيونية وسينمائية، وأن تتحول بضع روايات لها أفلاماً سينمائية.. فالكتابة لديها هي قرين الحياة نفسها، في وحدتها وتبعثرها.

قد تكون فرانسواز ساغان أهم من شخصياتها الروائية وأشهر منها، إنها البطلة دوماً.. إنها كل شخصياتها الأنثوية المتمردة أو المهزومة، العاشقة والخائبة. ولعل أعمالها الروائية ينتمي بمعظمها إلى ما يسمى (ألبست سلرز) أي الأدب الروائي الرائج والشعبي، فهي لم تكتب إلا قصص حب، يغلب عليها طابع العلاقة الصراعية. لكنها لم تصغ هذه العلاقة في أسلوب جديد أو مأساوي أو عبثي، مقدار ما شاءتها علاقة حية مرتبطة بنوازع الشخصيات نفسها وأحاسيسها وانطباعاتها. أرادت أن تجعل شخصياتها من لحم ودم، تتعذب وتنفعل وتصمت وتهرب.. ولم تسع إلى أن تعقّد العلاقات الروائية وأحوال الشخصيات. العقد الروائية لديها بسيطة وقابلة للحل إن شاءت الشخصيات أن تحلها، وخصوصاً الشخصيات النسائية الباحثة عن الحب. بعض أشخاصها يعانون الوحدة، لكن واقعهم المضطرب لا يرتقي إلى مصاف المأساة الداخلية، وأزماتهم لا تلامس القلق الوجودي. من هنا تبرز واقعية ساغان النفسية.


عرزال فرانسواز ساغان

وإضافة إلى ذلك؛ لم تكن فرانسواز روائية اليومي والعابر، حتى وإن كانت واقعية. فهي تميل كثيراً إلى جو عاطفي تتفجر فيه الأحاسيس السطحية والعميقة. والأحاسيس هذه تطغى على عالمها وليس الأطباع أو الكاراكتيرات. لكنها تملك لغة فرنسية غاية في الجمال والبساطة، وأسلوباً شديد الفرادة، ذا نزعة فرنسية خالصة ونقياً من أي أثر خارجي. تقول فرانسواز عن عملها الروائي: (أكثر ما أفضل في العالم، هو الرواية. نخلق عائلة ونعيش ضمنها خلال سنتين أو ثلاث). لعل هذا ما مثله أو عناه العمل الروائي في حياة كاتبة مثل فرنسواز ساغان.

يقول الناقد الفرنسي أنطوان دوغودمار: (نحب فرانسواز ساغان ولو لم نقرأ أعمالها، أو لو لم نعد نقرؤها). هذا الانطباع يكاد يعبر عن موقف الكثيرين من المعجبين بهذه الكاتبة الفريدة، فمن يقرأ عنها وعن ظاهرتها، لا يستطيع إلا أن يحبها كشخص أو كامرأة. ومن يقرأ روايتها (صباح الخير أيها الحزن) على سبيل المثال، لا يقدر إلا أن يحبها ولو لم يعد يقرؤها. غير أن شأن ساغان يختلف هنا؛ فالشعلة التي توقدها مثلاً روايتها الأولى تظل متوقدة في مكان ما من الذاكرة، حتى وإن نسي قارئها تفاصيل الرواية وأحداثها. ومعظم أدب ساغان يملك هذه الميزة.. هناك شخصيات يصعب نسيانها: سيسيل في (صباح الخير أيها الحزن)، أو دومينيك في رواية (ابتسامة ما) أو أغاتا وأليونور في المسرحية الجميلة (قصر في السويد).

قد تكون رواية (صباح الخير أيها الحزن) التي صنعت شهرة ساغان ومجدها، خير أنموذج لقراءة ظاهرتها وصنيعها

تأثرت بكتابات أندريه جيد وكامو وسارتر وتعلمت كل شيء من مارسيل بروست

نجحت في أن تخاطب الجيل الجديد وتفوقت على كبار كتاب عصرها منهم جرييه وبوتور وساروت

جان بول سارتر


آلان روب جرييه

روجيه فاديم


كامو

الـروائـي، مع أنها باكورة رواياتها. فهي رواية مسلية كما يقال، لكن ساغان، على ما يبدو، كتبتها بسرعة تحت وطأة أزمة المراهقة، وعند صدورها في (١٩٥٤) وكانت ساغان في الثامنة عشرة، فازت الرواية بجائزة (النقاد) وحظيت برواج كبير لم يعرف له أي نظير في تلك المرحلة. بلغ مبيع الرواية مئتي ألف نسخة خلال أشهر. وتحمس لها الكاتب الفرنسي الكبير فرانسوا مورياك فكتب عنها في الصفحة الأولى في جريدة (لو فيغارو) قائلاً : (وحش ساحر في الثامنة عشرة، وجدارتها الأدبية تنبثق منذ الصفحة الأولـى). وقيل عن الرواية حينذاك أيضاً أنها (إحدى أهم روايات ألبست سيلرز في مرحلة ما بعد الحرب الثانية).

بطلة الرواية (سيسيل) تقضي الصيف مع والدها (إلسا) في فيلا على شاطئ كوت دازور. عمرها سبعة عشر عاماً، وحياتها موزعة بين سيريل جارها الشاب ووالدها الأرمل الأربعيني.. إلا أن وصول آنّا لارسن، سيكون نهاية لهذه الحياة الجميلة والهادئة. هذه الصديقة القديمة لوالدة سيسيل الراحلة، تجذب الإعجاب بجمالها كما بقوة شخصها. إلسا ستشعر بسرعة بأنها أصبحت مقصية أو مبعدة فترحل. تعلم سيسيل بعد ذاك من والدها أنه قرر الزواج من آنّا إثر عودتهما إلى باريس.. تأخذ آنّا على عاتقها مهمة تعليم (سيسيل) وتدفعها إلى قطع علاقتها بجارها سيريل وتحملها على مراجعة دروسها. أعجبت سيسيل بهذه المرأة التي تمثل كل ما ينقصها: الثبات، التناغم الداخلي، الجدية. ولكنها تفكر في حال الرخاء التي تتبادلها مع أبيها وماذا سيحل بها على يد آنّا التي ستعيد تربيتها هي ووالدها معاً وفق المقاييس التي سيقبلون بها في النهاية. تقول سيسيل: (انتهت حرية التفكير، حرية التفكير خطأ وحرية التفكير قليلاً، حرية أن أختار نفسي بنفسي). انتهت حياة الخفة وتقرر سيسيل الوقوف ضد تدمير عالمها فتسعى إلى استعادة الضحيتين اللتين أبعدهما مجيء آنّا: جارها الشاب سيريل، وإلسا التي تحلم بالعودة. تعهد إليهما أن يظهرا في ما يشبه اللعبة معاً تحت أنظار أبيها. تدب الغيرة في نفسه ويرجع إلى (إلسا). وتكتشف آنّا العلاقة بينهما فتغادر المنزل. ونعلم لاحقا أن (آنّا) قتلت على الطريق في مكان غير بعيد من المنزل.

هذه باختصار، الخطوط الرئيسة لرواية (صباح الخير أيها الحزن) التي كتبتها فرانسواز ساغان عبر ضمير الأنا (الراوي) لا لتسرد قصتها الخاصة أو بعضاً من سيرتها، وإنما لتمنح (سيسيل) فرصة للتداعي والكلام عن علاقاتها المختلفة. ومن غير المستهجن أن يحول المخرج أوتو برمينغر هذه الرواية فيلماً مثل روايات أخرى لساغان تحولت بدورها أفلاماً على يد مخرجين معروفين، ومنهم روجيه فاديم. فالأجواء التي تجري فيها روايات ساغان قابلة جداً لأن تكون أجواء سينمائية طالعة من صميم الخصائص التي تتميز بها السينماالفرنسية.

في أحد كتبها الأخيرة، تستعيد فرانسواز ساغان ذكرياتها الأدبية والمراحل التي اجتازتها، وعن روايتها الأولى تقول: (المجد، وجدته في الثامنة عشرة من عمري، مـن خـلال مـئـة وثمانية وثمانين صفحة. كان ذلك مثل انفجار في منجم). هذه الرواية ستظل بمثابة العمل الفريد الذي ينم عن كاتبة فريدة، كانت الكآبة الوجه الآخر لحياتها مثلما كانت حياتها الروائية الكبيرة، التي وقعتها بحماستها وشغفها الكبيرين. بدورها أفلاماً على يد مخرجين معروفين، ومنهم روجيه فاديم. فالأجواء التي تجري فيها روايات ساغان قابلة جداً لأن تكون أجواء سينمائية طالعة من صميم الخصائص التي تتميز بها السينما الفرنسية.

في أحد كتبها الأخيرة، تستعيد فرانسواز ساغان ذكرياتها الأدبية والمراحل التي اجتازتها، وعن روايتها الأولى تقول: (المجد، وجدته في الثامنة عشرة من عمري، من خلال مئة وثمانٍ وثمانين صفحة. كان ذلك مثل انفجار في منجم). هذه الرواية ستظل بمثابة العمل الفريد الذي ينم عن كاتبة فريدة، كانت الكآبة الوجه الآخر لحياتها مثلما كانت حياتها الروائية الكبيرة، التي وقعتها بحماستها وشغفها الكبيرين.




ناتالي ساروت

نقلت جل أعمالها إلى اللغة العربية ولاقت إقبالاً كبيراً

فازت روايتها الأولى بجائزة النقاد وحظيت بمبيعات ليس لها أي نظير في فرنسا



خوسيه ميغيل بويرتا

غـادة السـمان..

ثلاثة مفاهيم في حرف واحد

فـي هـذه الأيــام الـصـيـفـيـة، وأنــا أطالع بعضاً من كتب الأستاذ والأديب الفلسطيني الراحل عيسى بلاطة (القدس ١٩٢٩- مونتريال ٢٠١٩) ترتحل روحي إلى تلك اللحظة من أواخر تسعينيات القرن الفائت، التي كنا فيها أنا وعيسى وزوجته الكندية نازلين من تل السبيكة، بعد زيارة الحمراء، أبديت عندها للأستاذ المقدسي تعجبي بـروايـة (بـيـروت ٧٥) لـغـادة السمّان، والتي قرأتها حينذاك بفضل زميل لي من مدريد، كـان يشتغل معي في القسم العربي لوكالة الأنباء (إيفي) الإسبانية بغرناطة، وبـادر بإعارتي نسخة من الرواية. فبمجرد سماع بلاطة كلماتي، توقف وقال لي: (لِمَ لا تترجم هذه الرواية إلى اللغة الإسبانية؟ أنا، أردف الأستاذ والناقد الفلسطيني المرموق، نقلتها إلى الإنجليزية وفـازت الترجمة بجائزة في أمريكا. الكتاب نادر ويشغل مكاناً مميزاً في تاريخ الأدب العربي الحديث، وباستطاعتي إبلاغ السيدة غادة السمان التي هي صديقة لي، باهتمامك بالكتاب، كي تعطي لك الحقوق اللازمة). فوجئت بهذا الكلام ووضحت لهذا المثقف والأكاديمي المنتمي إلى جيل عظيم من المثقفين المتنورين الفلسطينيين والعرب، أنني لست بمترجم متمرس، وأنني أشك في امتلاكي القدرة الكافية لإنجاح عمل مـن هـذا الـنـوع. بعد أيـام قليلة تلقيت رسالة بخط يد الأديبة السورية الكبيرة لسبر استعدادي الحقيقي بترجمة الكتاب إلى لغة لم يكن قد صدر بها كتاب كامل لها حتى ذلك الحين، وعرضت لي حقوق الترجمة وأي عون لغوي أضطر أنا إليه. مذهول لعسر التحدي وحجم المسؤولية حيال ذلك القلم العربي المتميز، الذي تكرم بمخاطبتي شخصياً، انغمست في العمل طـوال سنة كاملة، قسمتها بين وظيفتي كمكتبي في مكتبة عامة وقتذاك، والبحث في حرف صاحبة (بيروت ٧٥) لتمهيد الرواية للقارئ الإسباني بلمحة عن المؤلفة أوفى ما يمكن.

خـلال تـلـك الـمـدة زودتـنـي غـادة السمان بدراسات حـول أدبـهـا لكل من غالي شكري وإلهام غالي ووفيق غريزي وشاكر النابلسي وعبداللطيف الأرناؤوط، والمستعربة الإيطالية بـاولا دي كابوا، واطلعت أيـضـاً على إسهامات بعض المستعربات الإسبانيات اللواتي كتبن عن غـادة وترجمن ثلاثاً من قصصها نُشِرت ضمن منتخبات من الأدب العربي المعاصر بين (١٩٦٧ و١٩٨٥). شيئاً فشيئاً استحوذ عليّ ذلك العالم المترامي المخطوط بحبر خيال لا ينضب والمبني على ثـلاث قـواعـد، هـي: الحرية والحب والتمرد، تآزرت على صخرة واحدة، يمكن الإطـلال منها على هـاويـة العبثي من الوجود وعلى سماء أحلام هذا المخلوق الصغير الذي هو الإنسان. لوحات ماغريت ودالي وحسين ماجد وجيسيكا غالبرت ورفيق شرف وسواهم، التي اتخذتها غادة لأغلفة منشوراتها الداعية لولوج كوكبها السائر فوق الأليف، تشكل أبواباً ملائمة تماماً لها.

ما أسرني أكثر فأكثر أثناء إمعاني في مطالعة (بيروت ٧٥) من أجل منحها صيغة إسبانية تليق بالأصل العربي، هو سلاسة النص ومصداقية أبطالها الخمسة المتأزمين، والبساطة الظاهرة للحبكة التي تتشعب منها العديد من الصور والمعاني المتداخلة فيما بينها، وكيف تطرقت المادة السردية تدريجياً من قص رحلة تبدو معهودة في البدء، إلى سلسلة من النصوص المشتتة، بل وإلى مجموعة من الكوابيس الحافلة برموز مطرزة بالمهارة السردية التي اشتهرت بها الكاتبة. لا ريب في أن باكورة غادة السمان هـذه، ستبقى معلماً من معالم الـروايـة العربية الطليعية إلـى جانب (رجـال فـي الشمس) لغسان كنفاني، أو (موسم الهجرة إلـى الشمال) للطيب صالح، أو (الخبز الحافي) لمحمد شكري، ليس فقط لتنبئها بنشوب الحرب الأهلية اللبنانية، كما قيل مـراراً، ولكن لفرادة أسلوبها المتصف برسم لمسات قليلة الشخوص، من كل طبقات المجتمع، من الكادحين إلى الأثرياء والسياسيين، الذين تنبض فيهم بحيوية التطلعات وكل أنواع المشاعر من دون أن تطبق الراوية عليهم بالأحكام الأخلاقية السهلة، ومفرزةً شعريةً للعزلة والتعاسة، وخريطة لغياهب النفس المقبلة على الهذيان والجنون.

مـن نـافـل الـذكـر هـنـا، أن رائعتها

التالية (كوابيس بيروت)، أقوى رواية - شكلاً وفحوى - تسنت لي قراءتها، والتي يعدها الكثيرون إنجازاً مهماً للأدب العربي، ولدت في خضم الحرب الأهلية في بيروت، حيث تعرضت شقة المؤلفة الصحافية آنذاك للقصف، كمتابعة مكبرة للكوابيس المختتمة لـ(بيروت ٧٥)، موسعة نطاق الجنون من الفردي إلى الجماعي، طورت الساردة - الضحية في صفحاتها - واقعية خيالية جديدة تجعل القارئ يستشعر هلع تلك الكارثة الحمقاء كأنه عاشها عن قرب.

كانت كاتبة زاوية (لحظة حرية) في الأسبوعية اللبنانية (حوادث) طوال أعوام، قد صنعت من مفهوم الحرية مبدأ حرف وحياة، على غرار كبار الأدباء الرومانسيين، وكل هؤلاء الذين سعوا إلى عتق مكنونات الذات، وكسر القيود الاجتماعية المفروضة على المرء، وخاصة على المرأة، إذ إن إعادة حقوق الوجود والفكر وقرار المصير للمرأة، منطلق جوهري لأي تحرر حقيقي عند الإنسان. هذا لا يمنع الكاتبة من فضح التصرفات المتسلطة لبعض العناصر من جنسها، ولا التفاهم مع الذكور العاطفيين. أما الحب؛ فيسيل في حرف (غادة) مجرى الحرية نفسها، مادام الحب عندها شقيق المفهوم الرومانسي الأصيل، بل والصوفي الذي نجده عند لوركا، ألا وهو الحب المطلق الذي يشمل الكون والطبيعة والذات والبشر والمخلوقات برمتها، وفي كل الظروف، بما فيها محبة الآخر النقيض. كل هذه الأمور الناتجة عن لهفتها للحرف، تجسدت في شخوص وأحداث مجموعاتها القصصية المشهورة (عيناك قدري، لا بحر في بيروت، ليل الغرباء، رحيل المرافئ القديمة، القمر المربع) وفي دواوينها الشعرية-النثرية (أعلنت عليك الحب، عاشقة في محبرة، الأبجدية لحظة حب)، وكذلك في كتب رحلاتها ومقالاتها الصحافية، فضلاً عن رواياتها الطويلة (ليلة المليار، وسهرة تنكرية للأموات، والرواية المستحيلة وغيرها). في كل تلك الأعمال تتجلى المَلَكة الجبارة للكاتبة لفحص أغوار النفس الإنسانية وخلل المجتمع، ما يتيح للقارئ فرصة السير في دهاليز لم توطأ قبلها وذات الرمال المتحركة.

هذا هو شأن مجموعتها القصصية (القمر المربع)، التي تسرعت أنا في هذه المناسبة لطلب إذن الترجمة من المؤلفة بعد أن سحرتني غرائبية الوقائع والأبطال وطريقة تناول قضايا وجودية؛ كالانفصام النفسي والاغتراب والعنصرية والذكورية والحب، بالاستناد الحر وغير الخالي من السخرية إلى قصص الأشباح ورؤيا المنام وعلم النفس، الخاصة بجمالية الأدب الميتافيزيقي الإنجليزي. أثناء عملية الترجمة استمتعت كثيراً بإعطاء أجزاء من (القمر المربع) لمجموعة من قراء المكتبة، التي كنتُ أشتغل فيها، وردّة فعلهم أثبتت ظني بأن فوز الترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب من قبل الأستاذ عيسى بلاطة في كندا، وفوز ترجمتي عن الكتاب عينه بجائزة إقليم أندلسيا للترجمة عام (٢٠٠٨)، ووصول ترجمتي عن (بيروت ٧٥) إلى القائمة القصيرة للجائزة الوطنية الإسبانية للترجمة عام ألفين، وربما الجوائز الأخرى التي كسبتها ترجمات أخرى عن مؤلفات غادة السمان، يعود ليس إلى قيمة ترجمة مبتدئ مثلي أو غيري، بل إلى قيم حرف الأديبة ذاته المتسم بغنى الصور شبه السينمائية، ودقة وصف اضطرابات نفس الأبطال بديباجة خارجة عن المألوف، كما أشار إليه بعض من علق على ترجمة (القمر المربع) في الصحافة الإسبانية.

مع تحفتها (الرواية المستحيلة.. فسيفساء دمشقية)، التي توصلت واقعيتها/الخيالية إلى أوج قدرتها على تنشيط الذاكرة واستعادة الماضي الهارب، بلغت متعة القراءة القمة عندي، كما لم تبلغها من قبل، إلا عبر قراءاتي لبضعة أعمال لعمالقة الأدب الإسباني والعالمي. تجربة كهذه تقتضي مقداراً لا بأس به من الجرأة للتمرد على المعتاد، لا محالة. فإن من نعتها محمد شكري بـ(الأديبة الشجاعة الأولى في الوطن العربي في هذا القرن) وبـ(رائدة الجريئات)، آثرت التمسك طوال الحياة بعنوانين: الحرية والحب للوطن والكتابة، ودأبت على نشر أكثر من خمسين عملاً صدر معظمها عن (منشورات غادة السمان)، التي أسستها المؤلفة مخصصةً البومة، رمز استبصار الغيب، شعاراً لها، لممارسة الإبداع في تحليل مفارقات الدنيا وغوامض النفس باستقلال.

رواية (بيروت ٧٥) تشغل مكاناً مميزاً في تاريخ الأدب العربي الحديث

زودتني غادة السمان بدراسات حول أدبها لكبار النقاد العرب أثناء ترجمتي لرواياتها

أعجبتني سلاسة النص ومصداقية أبطالها الخمسة المتأزمين والبساطة الظاهرة للحبكة

ربما فوز ترجمتي وكل الترجمات الأخرى لمؤلفات غادة السمان بجوائز إنما يعود إلى القيمة الأدبية للكاتبة

أول من كتب وترجم للأطفال

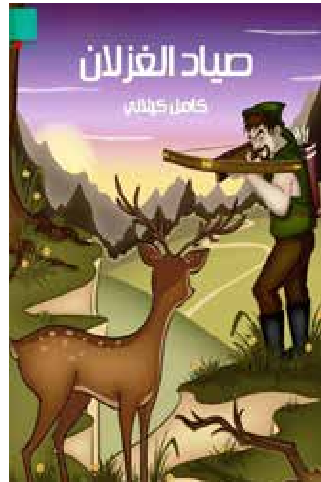
كامل كيلاني..

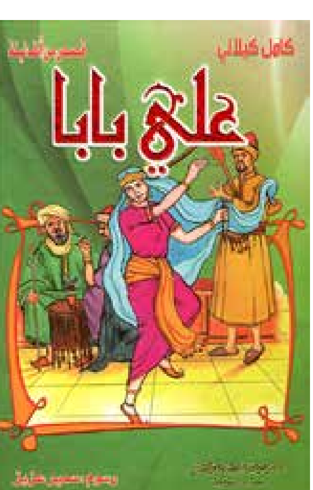
الأب الشرعي لأدب الأطفال العرب

د. هانئ محمد

كان الأديب، ومازال، الصفحة الشفافة والمرآة التي تعكس واقع المجتمع وخصائصه، والشخص الذي يخاطب وجدان مجتمعه، ويجسد آلامه وآماله، ويشكل بما يكتب ديوان الأمة التي يحفظ تاريخها، ويشهد على قيمها ومثلها وأصالة أهلها، ويترجم مشاعرها، ويزرع بذرة الفكر والأدب، ثم يرعاها حتى تورق وتثمر أجيالاً يكملون درب الحضارة، ويكونون مشاعل خير للأمة.













من مؤلفاته

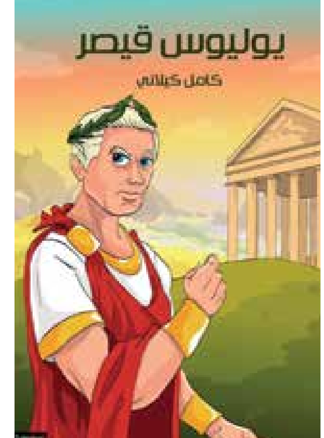
وفي كل عصر يبرز أعلام، وتستحدث فنون تبعاً لطبيعة تطور المجتمعات، ولحاجاتها الضرورية. وفي عصرنا الحديث، طرأ على أدبنا بكل أجناسه تطور وتطوير: تطور بأن تخلص مما كان يعلق به من ركاكة وسطحية. وتطوير حين ظهرت فنون جديدة لم تكن معروفة بخصائصها الفنية المتعارف عليها، مثل القصة والمسرحية والمقالة وأدب الأطفال. ومن الأعلام الأوائل الذين برزوا في مجال كتابة أدب الأطفال، الأديب (كامل كيلاني) الذي بمجيئه بُعث أدب الأطفال بصفة عامة، وقصة وأدب الطفل بصفة خاصة.

يُعدّ الأديب كامل كيلاني أبرز كاتب للأطفال في الوطن العربي، ويعده الدكتور الحديدي الأب الشرعي لأدب الأطفال في اللغة العربية، وزعيم مدرسة الكاتبين للناشئة في البلاد العربية. ولد كامل كيلاني إبراهيم كيلاني، في منطقة العتبة بوسط القاهرة سنة (١٨٩٧م)، وحفظ القرآن الكريم، وحصل على البكالوريا، ثم انتسب إلى الجامعة المصرية عام (١٩١٧م)، وعمل مدرساً للغة الإنجليزية في مدرسة تحضيرية، ثم عمل بوزارة الأوقاف المصرية. كما عمل كامل كيلاني بالصحافة، وشغل منصب رئيس نادي التمثيل الحديث عام (١٩١٨م)، ورئيساً لتحرير صحيفة الرجاء عام (١٩٢٢م)، وسكرتيراً لرابطة الأدب العربي بين عامي (١٩٢٩م) و(١٩٣٢م).

شغف كامل كيلاني بالأدب العربي القديم، فانكب على دراسته، واهتم بدراسة (ابن زيدون) و(ابن الرومي)، لكنه شغف بشخصيتين في الأدب العربي وكلِف بهما كلفاً عجيباً هما: (أبو العلاء المعري) و(جحا)، وهو يقول: إنهما يجمعان في نفسه أهواءه وآراءه وأصداء نفسه، فشخصيته تجمع بين المعري العابس المتجهم، وجحا الباسم الساخر. واستقى كامل كيلاني، روافد ثقافته من مصادر متعددة وينابيع كثيرة، مثل كتب التراث، وقرأ كتب الأدب العربي القديم، مثل (الأمالي) و(الكامل) و(العقد الفريد)، والأساطير اليونانية والحكايات الشعبية، وكان حريصاً على حضور ندوات الأدب والشعر والعلم. ولم تكن قراءاته محصورة في اتجاه واحد، بل امتدت إلى أكثر من اتجاه، حيث قرأ عن الأدب العربي، والأدب الإنجليزي والفرنسي والإيطالي، ودرس الفلسفة والتاريخ الإسلامي. لقد كان لتشعب قراءات كامل كيلاني أثر بالغ في أعماقه وتكوين شخصية الأديب، الذي ما إن امتلأت جعبته، حتى بدأ في العطاء الغزير. وهذا يعني أيضاً أن بذور القصة زرعت في نفسه منذ وقت مبكر، وتنوعت مصادرها، فمن قصص العرب، إلى أساطير اليونان، إلى حوادث الأبطال من هنا وهناك، ما جعله يحس بتفوق مبكر على كثير من أقرانه بعد انكبابه على القراءة.. بهذا تمكن كامل كيلاني من أن يضع قدميه على طريق الإبداع والريادة في الأدب بصفة عامة، وأدب

استقى ثقافته من روافد متعددة منها التراث العربي والحكايات الشعبية والأساطير اليونانية

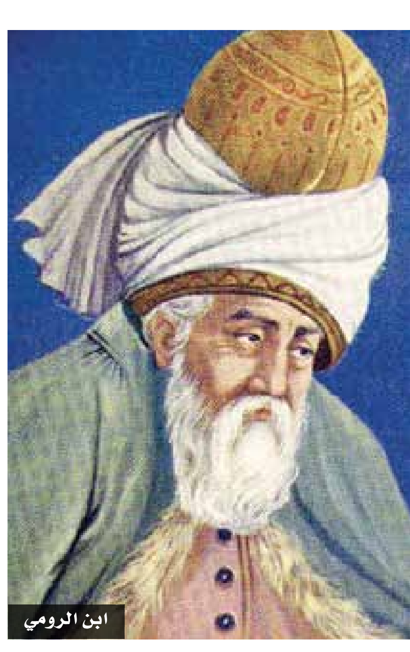




الأطفال بصفة خاصة.بدأ كامل كيلاني حياته الأدبية بمقالات في النقد عام (١٩٢٠م) بإمضاء (ك. ك)، ثم التفت إلى أدب الأطفال، من أول مرحلة تعليمهم الابتدائي إلى مرحلة الدراسة الجامعية، وذلك في حلقات متوالية تتناسب مع العمر، فكتب ألف قصة، طُبع منها في حياته مئتي قصة فقط، ونشر ابنه رشاد كيلاني بعد وفاته أكثر من خمسين قصة. وأول قصة كتبها كامل كيلاني، كانت بعنوان (الملك النجار)، كتبها وهو في السنة الرابعة الابتدائية ونشرها وعمره تسعة عشر عاماً، كما أن أول قصة نشرها في الصحافة كانت عام (١٩١٧م) في جريدة (النسر المصري)، وفي عام (١٩٢١م) نشر أولى قصائده للأطفال في مجلات: الرجاء، والعالمين، والحاوي.

واهتم كامل كيلاني بترجمة الآداب العالمية للأطفال وتبسيط الحكايات، وكان من أوائل الذين كتبوا قصص الأطفال في الأدب العربي الحديث، وله إنتاج غزير ومتميز في هذا المجال، وكتاباته تحفل بمهارات رفيعة في القص والصياغة، فضلاً عن جودة الموضوعات. وأنتج كامل كيلاني للأطفال ديواناً يضم بين دفتيه أربعين قصيدة، تضم أغراضاً متعددة وموضوعات متنوعة قدمها للأطفال، لتزويدهم بقدر من المتعة والقيم، إذ هما من أهم غايات (شعر الأطفال). ومن أهم السمات العامة للديوان؛ البساطة اللغوية المؤثرة والمشبعة بالعاطفة، ووضوح الصورة وحركيتها اللافتة المثيرة، ومراعاة مرحلة الطفولة، والحرص على غرس قيم إيجابية في وجدان الطفل.. فتارة نجد القصيدة وصفية، وتارة ثانية نجدها منظومة تعليمية تربوية، وتارة أخرى نجدها أنشودة غنائية بسيطة في تشكيلها وسهلة في حفظها، لكن السمة الخاصة للديوان، أنه احتوى قصائد استوفت جلها الشاعرية، وتميزت بتوفير العناصر القصصية بشكل لافت بكل ملامحها وجمالياتها (فالنزعة القصصية لا تفارق كامل كيلاني في كتاباته).

وصارت القصيدة، التي يكتبها كامل كيلاني تأخذ كثيراً من فنون القصة، وتأخذ أحياناً من فنون المسرح بهدف التطور والتجديد، مع الاحتفاظ في الوقت ذاته بالنوع الأدبي، أي فن الشعر بكل سماته الفارقة وخصوصياته المتميزة.


ابن الرومي


ابن زيدون

وقد احتوت القصائد التي تم رصدها، على العناصر القصصية ذات الوحدة الفنية بكل تعبيراتها، كالحدث وبساطة والصراع وتأزمه والتوتر وتأثيره، وكذلك احتوى البناء على عناصر الشكل الدرامي وتعبيراته وتطور حركته مع بناء إيقاعي مؤثر لخدمة القصة، ثم تعدد أسلوب الخطاب الشعري، ما بين الحوار وانعكاساته، وتعدد الأصوات والسر وسهولته المباشرة والرمز في بعض الأحايين، ما شكل البنية الفنية القادرة على حمل الأهداف وتحقيق الغايات، ثم الشخصيات وقلتها والدوران حول فكرة ما، تنزع من نهاية القصيدة، وتتفق مع المرحلة العمرية للطفل لتتم المتعة والفائدة.

توفي كامل كيلاني في (٩ أكتوبر عام ١٩٥٩م) عن (٧٢) عاماً، وترك مؤلفات عديدة من بينها: مصارع الخلفاء، مصارع الأعيان، نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي، صور جديدة من الأدب العربي، موازين النقد الأدبي. وله كتاب في الرحلات يصف فيه رحلته إلى الشام: سوريا ولبنان وفلسطين، بعنوان (ذكريات الأقطار الشقيقة). كما أن له ترجمات منها كتاب (ملوك الطوائف ونظرات في تاريخ الإسلام) للعلامة دورزي. كما أصدر عدداً من كتب التراث، منها: ديوان ابن زيدون وديوان ابن الرومي، إضافة إلى المكتبة العلائية، وتتضمن: رسالة الغفران، وعلى هامش الغفران، ورسالة الهناء وحديقة أبي العلاء. إضافة أيضاً إلى ما ألفه من كتب للأطفال كانت لها الغلبة على إنتاجه.

درس الأدب العربي والإنجليزي والفرنسي والإيطالي فأعطى بغزارة

اهتم بتبسيط الحكايات بمهارة في القص والصياغة واختيار المواضيع المناسبة

اعتمد على اللغة البسيطة والمؤثرة المشبعة بالعاطفة والمتعة والقيم معاً

ومضات

أطفالنا.. والفرح الذي يليق بهم



سلوى عباس

أسئلة كثيرة تخطر في ذهن المتابع للحركة الثقافية ونشاطاتها، والهوة القائمة بين الثقافة والجمهور.. فقد يخطر بالبال أن السبب يكمن في القائمين على إدارة النشاطات الثقافية ذات الكفاءة، وعدم اختيارهم للباحثين لمعالجة الموضوعات التي يختارونها، وربما يكون السبب في طبيعة الموضوعات التي تطرح للمعالجة.. لكن عندما يكون الموضوع يدور حول الطفل وأدبه وأسلوب التعامل معه ثقافياً، فأعتقد أن الموضوع مهم وضروري، فمنذ أيام بثت إحدى الفضائيات لقاء حول أدب الأطفال في الوطن العربي تاريخاً وواقعاً.. مع ضيف قدمته المذيعة على أنه (بروفيسور) في التربية، وبقدر ما يثير التفاؤل في النفس، أن هذا الأمل المستقبلي على بساط البحث والمعالجة للارتقاء بثقافته نحو الأفضل، حيث في خضم هذه الفوضى السائدة، والتي أكثر من عاش مخاطرها هو الطفل، بقدر ما كانت المفارقة مذهلة، أن ما طرح في اللقاء لم يكن بالمستوى الذي يليق بالطفل فكيف بأدبه، بل بدا الضيف وكأنه قادم من فضاء آخر بعيد كل البعد عن واقعنا، وكأنه غير معني بما يحصل في الواقع، حيث فسر الماء بالماء بقوله:

(من حق أطفالنا علينا أن نرعاهم، ونعنى بتنشئتهم التنشئة السليمة والمتوازنة في كل المجالات، خاصة وأن أدب الأطفال، برأيه، يسهم إسهاماً كبيراً في بناء الشخصية المتوازنة، وأكد أن ثقافة الطفل عنصر أساسي في تنمية شخصيته، التي لا تتكون في البيت والمدرسة فقط، بل من مجموعة القيم والمفاهيم، التي يكتسبها من ألوان الفنون المتعددة كالمسرح والسينما والقراءة، ومن الضروري فتح أبواب رحبة لأساليب حديثة في ثقافته تعبر بصدق عن مشكلاته، وأمنياته للمستقبل، وبالتالي إفساح المجال أمامه ليعبّر عن نفسه عبر المجال، الذي يرى اهتمامه فيه، سواء أكان مسرحاً أو فناً تشكيلياً أو شعراً أو قصة، لتكون لديه ثقافة رديفة تخدمه في حياته، وتوجه طاقاته لاكتشاف العالم، ومعرفة كل ما يجري حوله).

> **تجربة عدنان سلوم في مسرح الطفل تثبت أن المسرح فن تفاعلي**

كما طالب (البروفيسور) الضيف بضرورة توظيف أدب الأطفال في القيم الحياتية الضرورية لأطفالنا، ليلعب دوراً فعالاً في مواجهة مشكلاتهم، ويعزز مهاراتهم الاجتماعية، ويخلق مناخاً آمناً للتربية والتعليم، واستعرض تاريخ أدب الطفل، من دون أن يتطرق للواقع الذي يعيشه هذا الأدب، ومع ذلك ختم حديثه بعدة توصيات تمثلت: بضرورة إصدار مجلات للأطفال ولجميع الأعمار، والاهتمام بالمسرح المدرسي، والاعتناء بالمكتبة المدرسية وتنميتها كونها تشكل المصدر الأساس لثقافة الطفل، ودعا الأسر للإشراف على كل ما يقرؤه الطفل، وزيادة عدد الكتب المطبوعة للأطفال، والمضحك كانت وصيته الأخيرة، حول أهمية إقامة ندوات تخصصية حول أدب الأطفال بين فترة وأخرى لنرتقي بثقافة هذا الطفل، لكنه ربما نسي أو تناسى، أن موضوع أدب الطفل، أصبح يحتاج إلى أطروحات تتناسب مع معطيات الواقع الراهن، فالطفل الذي يتعاطى مع الوسائل الإلكترونية بطلاقة ومعرفة، يحتاج إلى أن يقدم له أدب ينقذه من هذه المتاهات، أدب يجذبه بمضمونه ويحاكي عقله واهتماماته.

وفي السياق ذاته أسئلة كثيرة تطرح نفسها حول واقع مسرح الطفل والعقبات التي تصادفه، وهل ما قدم من أعمال مسرحية هي مسرح، الطفل يكون فيه مشاركاً، أم أنه مسرح يقدمه الكبار للأطفال؟ وبالتالي ما الدور الذي يلعبه مسرح الطفل في مواجهة ثورة التكنولوجيا، وما تقدمه (الميديا) من أساليب للفهم والتلقي واللعب والحوار، التي قد تشغل عن أي نشاط آخر وتجعله في عزلة، وهذا يطرح تحديات جديدة على الأساليب المقترحة في العروض التي تقدم للأطفال؟ وفي ظل الظروف التي نعيشها، كيف يمكن توفير الطقس المسرحي، وكيف يمكن جذب الطفل إلى المسرح؟ إذ لا يخفى على أحد الدور الذي يلعبه المسرح في توعية الطفل، وتنمية مداركه العقلية والنفسية، كوسيلة تعليمية تنطلق بفكر الطفل إلى عالم أفضل. وقد كان هناك مخرجون اهتموا بهذا الفن وأدركوا أهميته في تكوين شخصية الطفل وتنمية ثقته بنفسه وبالآخرين، لتحقيق الإبداع والاعتماد على الذات، من خلال الموضوعات التي يطرحها هذا الفن.

وهنا تحضرني تجربة المخرج المسرحي عدنان سلوم، الذي شكّل مسرح الطفل هاجساً لاهتماماته، منذ بداية مشواره الفني، فأخذ بالبحث والتقصي عن الأفكار التي يمكن أن تطوّر هذا المسرح وتنهض به، خاصة أنه مؤمن بما يملك الأطفال من طاقات كبيرة، تحتاج إلى محرّض حتى تتبلور وتخرج إلى النور، فانطلق من فكرة إعداد الأطفال لمسرحهم بأنفسهم، خاصة وأن المسرح فن تفاعلي، ومن الطبيعي أن ينخرط هؤلاء الأطفال في المسرح ليتعرفوا إليه بشكل علمي وعملي، ويشاركوا في إعداده، وقد كانت تجربة ناجحة لأطفال يقومون بأنفسهم بإعداد مسرحهم الذي ينطلقون فيه من قناعة بأنهم أقدر من الكبار على التعبير عن أنفسهم، ولاتزال حاضرة في الذاكرة تلك الطفلة التي اعتلت خشبة المسرح، تطلب من المخرج المشرف عليهم السماح لها ولرفاقها بتقديم عرض مسرحي، قائلة: إن كنتم أنتم الكبار لا تستطيعون التعبير عن أحلامنا، فنحن قادرون على أن نعبّر عنها بأنفسنا. وقدّم حينها الأطفال عرضاً مسرحياً بعنوان (حلم وحرف)، وقد أخذ الأطفال من خلاله يرسمون أحلامهم وأمانيهم عبر حروف الأبجدية، حيث حمل كل حرف أمنية شكّلت بمجموعها تجربة ناجحة لأطفال، يقومون بإعداد مسرحهم بأنفسهم.

لقد أكدت هذه التجربة ارتباط المسرح بالفنون الأخرى من العلوم والآداب، من خلال الديكور والنص واللغة والغناء، وقد عبّرت تجربة الأطفال هذه عن إدراكهم العميق للمسرح ودوره في تحريض الفكر على البحث والسؤال، عبر حالة التفاعل بينهم وبين مسرحهم ولسان حالهم يقول: أعطونا فرصة أن نكون، فأطفالنا مثل باقة من صبا الورد وتألق الوعود، تلتمع الأغاني على وقع خطوهم، وتتراقص الروح على صدى نداءاتهم، فيثب الحس إلى إعلان سؤدده المجيد، ويفتح لهم قاعة الحب ليدخلوها من باب الغبطة والفرح الذي يليق بهم.

يحاول سبر أغوار التناقضات بين الموروث والمعاصرة

أشرف البولاقي:

الشعر هو مستقبل العالم



نشأ الكاتب أشرف البولاقي في صعيد مصر، وهو يحرص على الحديث باللغة العربية، وأسلوبه السلس السهل الذي يحمل أفكاراً جادة وأحياناً حادة، وحرصه على التجديد دائماً، فهو واحد من الذين يحرثون أرض المعرفة والشعر في مصر والوطن العربي، يكتب الشعر والقصة والنقد، وحصل على العديد من الجوائز، وصدر له ثمانية عشر كتاباً، ويسعدنا أن يكون لنا معه هذا الحوار..



بهجت صميدة

الكتابة تدفعك دائما لاختيارات وتحديات جديدة

نحتاج إلى مثقفين أصحاب مشروعات كبرى أكثر من حاجتنا إلى مبدعين

■ **نشأت في محافظة (قنا) في صعيد مصر، فما أثر هذه النشأة فيك؟ وهل كان لذلك أثر في إبداعك؟**

– لو نظرنا في معظم حضارات العالم، لأدركنا أن منشأ الحضارة وشعلتها الأولى انطلقت دائماً من الجنوب، وأظن أني امتلكت حظاً عظيماً بمولدي ونشأتي، وبقائي مقيماً حتى هذه اللحظة في جنوبي مصر الذي شكّل، ومايزال، كنزاً معرفياً وفنياً، برغم فقره وجدبه، برغم قلة إمكانياته، برغم ظروفه المناخية الصعبة والقاسية، برغم بعض عاداته وتقاليده المتوارثة التي نتحفظ عليها أحياناً، لكن هذه الظروف العنيفة والقاسية، خلقت فينا نوعاً من التحدي ومحاولةً متواضعة لإثبات الذات.

لم تؤثر نشأتي في صعيد مصر في إبداعي تأثيراً سطحياً مباشراً، كهذا الذي يمكن أن يستدل به القرّاء أو النقاد عبر مفردات البيئة، أو استلهام الموروث البيئي، لكن التأثير كان، ومايزال، متعلقاً بالقدرة على تأمل المحيط، ومحاولة سبر أغوار التناقضات الكبرى بين الموروث والمعاصرة، في جهادنا العنيف ونحن نقيم جدلية معرفية وفلسفية مع الإرث الضخم والكبير، من الفن والجمال في صوره الأولى، لخلق صورة إبداعية جديدة.. لا أزعم أنني نجحت فيها تماماً، لكن يكفيني شرف المحاولة، وتكفيني لذتها أيضاً.

■ **تكتب الشعر، والقصة، والنقد.. تحت أي مسمى تحب أن تصنّف؟ وعلى أي مستوى أفادك تنوع إنتاجك؟**

– مع أنني أصدرت ثماني مجموعات شعرية، لكن يتملّكني حياءٌ شديد، وخجل كبير من كلمة (شاعر)، تلك التي يطلقها البعض عليّ. كبرت كلمة تخرج من الأفواه! وليس بعيداً عن هذا ما يحاول البعض أن يسبغوه عليّ بنعتي ناقداً، ولا أظن أن إصداري مجموعتين قصصيتين ورواية كفيل بالزعم أنني قاص أو سارد أو روائي! ربما كان لقب (الكاتب) قريباً مما أحلم به، أنا ابن حضارة الكاتب المصري القديم، فليس ثمة بأس أن أحذو حذو آبائي وأجدادي.

لم أختر أن أكتب الشعر، ولم أقرر أن أصطفي السرد، وما كانت محاولاتي النقدية المتواضعة رغبة ملحة، إنما هي رغبة الكتابة، بمعناها الجمالي والفني، وهي التي تختارني وتصطفيني وتقودني لعوالم وفضاءات جديدة، وجدت لذة في كل عالم، وعثرت على نفسي في كل فضاء منها، أفادتني؟ نعم.. وأي إفادة! الكتابة الأخرى التي تبدو مغايرة ومختلفة عن الكتابة الأولى التي تعرفها، تدفعك دائماً لاختبارات وتحديات جديدة، تكتشف خلالها العالم برؤى ومفاهيم وتصورات، ما كنت تقترب منها في تجربتك الأولى، ربما كنت مديناً للكتابات الأخرى، أكثر مما أنا مدين للشعر الذي يعرفني الناس به.



من مؤلفاته

■ **كتبت كل أشكال الشعر، لكنك على ما يبدو استرحت في غرفة (قصيدة النثر)، وأنا أعرف رغبتك العارمة في التجديد، فكيف ترى مستقبل الشعر العربي؟**

– مستقبل الشعر هو مستقبل العالم، الشعر ليس منفصلاً عن العالم ولا عن الإنسان، الإنسان المعاصر مأزوم، والشعر العربي مأزوم أكثر، وبرغم ذلك يسعى الإنسان للتقدم، ويحثّ خطاه نحو مفاهيم الحداثة، ولن يختلف الشعر عن ذلك، مستقبل الشعر العربي في الحداثة، والحداثة لا تعني الشكل، لكنها تعني المفاهيم والأشواق، ومشكلة الشكل في القصيدة العربية التي ورثناها، أن أنصارها متمسكون بالقيم التي يفرزها الشكل، بالوعي الذي يصدّره الشكل، هناك منظومة متكاملة قيمية وأخلاقية وجمالية فرضها الشكل على هؤلاء الذين لا يتصورون الشعر إلا بإيقاعه القديم.. ليس بيني وبين قصيدة الخليل أي عداء، ولا بيني وبين قصيدة التفعيلة أي خصومات، بدليل أن ديواني الأخير (عارياً في انتظار المجاز) ينتمي لقصيدة التفعيلة، بل إن مساحاتٍ فيه تضمنت أبياتاً عمودية، مع أن الديوان السابق عليه (عناقٌ مؤجل ونعناعٌ كثير) ينتمي لفضاء قصيدة النثر.

■ **في ظل التغيرات السياسية والثقافية التي يموج بها الوطن العربي، كيف ترى دور المثقف العربي؟ وما طموحاتك للمؤسسات الثقافية العربية؟**

– دور المثقف العربي مستمر، لن يغادر جهاده العنيف ضد الجهل والاستبداد، رغم كل المعوقات والعراقيل التي من أهمها استمرار تكريس غياب البعد المفقود في ثقافتنا، وأعني به (الحرية)، وهو البعد نفسه الذي يكشف لك عن جزء من ذلك الصراع بين قصيدة الإيقاع وقصيدة النثر، صحيح أن مستويات الحرية أبعد وأعمق من هذا، لكنك كراصدٍ أو كمتابع، يمكن أن تتأمل تجلّي غياب هذا البعد في المصادرة على أبسط حقوق الإنسان، حقه في الكتابة كيفما يشاء، بشرط واحد فقط، وهو الالتزام بشروط الفن وضوابط الجمال.

لسنا بحاجة إلى مبدعين بقدر حاجتنا إلى مثقفين، مأساة ثقافتنا المعاصرة كثرة المبدعين أو من يطلَق عليهم مبدعون، وقلة المثقفين ذوي المشروعات الكبرى.

أشرف البولاقي



من صعيد مصر

الكتابة تكشف لك العالم برؤى ومفاهيم وتصورات بمعناها الجمالي والفني

■ **تمتلئ الساحة العربية بالعديد من الجوائز الأدبية، فكيف تنظر إلى هذه الجوائز؟ وما دورها في خدمة الثقافة العربية؟**

– ظاهرة الجوائز ظاهرة حضارية، يعرفها العالم كله، وكان يمكنها أن تقدّم في منطقتنا العربية خدمة جليلة للثقافة وتجلياتها، لكنها للأسف لم تخل من كثير من المطاعن والاتهامات، بسبب توجهات بعضها وانتماءاتها، وبسبب غياب الوعي النقدي والجمالي عند كثير من القائمين عليها، وبعضها متعلق بالذائقة العامة للمحكّمين، والبعض الآخر متعلق بآخر شيء يمكن أن يحكم آليات الجوائز، وهو وضع الجغرافيا في حسابات المنع والمنح! وهذه التحفظات كلها متعلقة بطبيعة الثقافة العربية نفسها، التي لم تستطع حتى يومنا هذا أن تتخلص من تصوراتها القديمة، ومن قسوة الحيدة والموضوعية على النفس، وبرغم كل ذلك؛ لا أرى مبرراً للهجوم على الجوائز، ولست مع مصادرتها ولا المطالبة بإلغائها، لكننا مطالبون جميعاً بالاستمرار في ممارسة حقنا المشروع في متابعتها وانتقادها، وفي تسليط الضوء على المساحات المضيئة أو المشرقة التي يتم أحياناً التقاطها.

الجوائز ظاهرة حضارية وبرغم التحفظات لا مبرر للهجوم عليها وانتقادها


من الفولكلور اللبناني

فن. وتر. ريشة

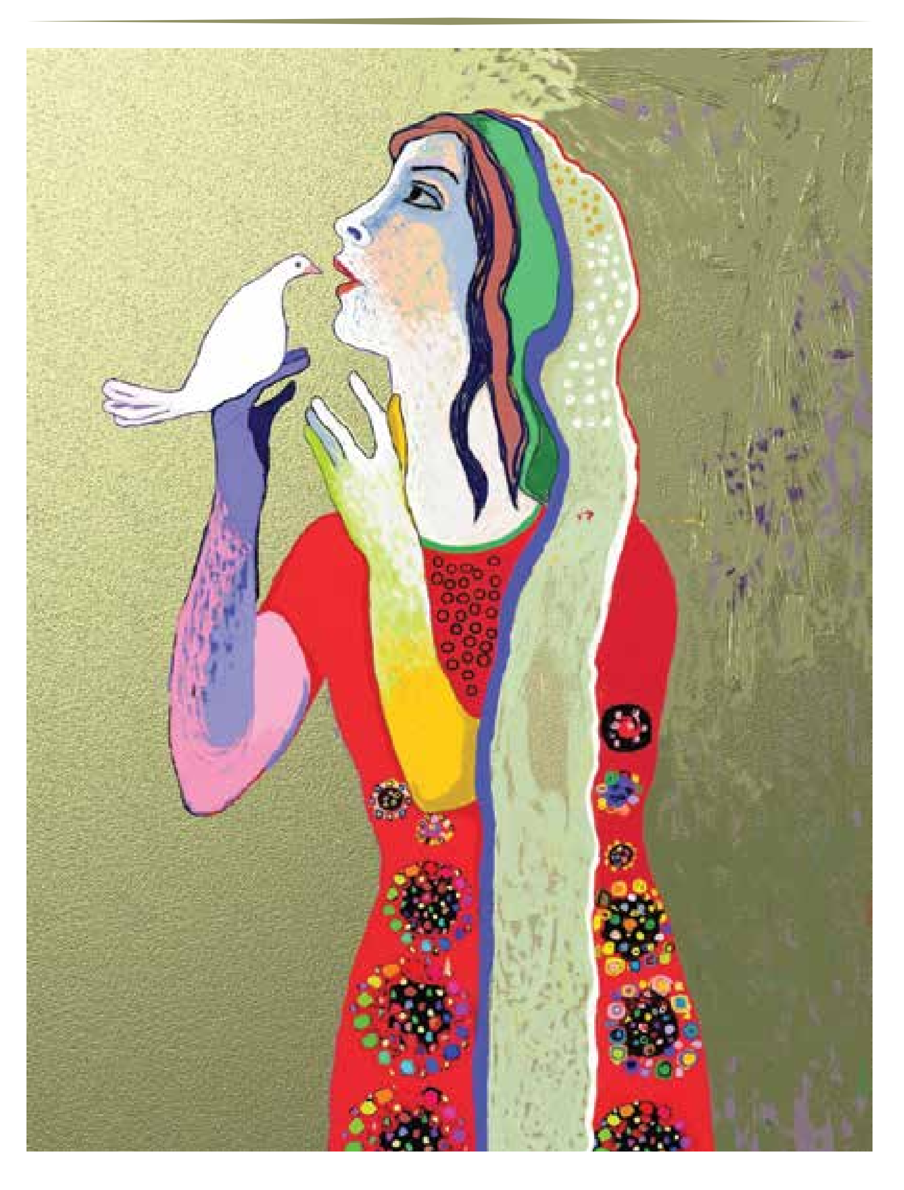
ملامح مائزة في الفن العربي

عبدالجبار الغضبان

حالة لا تنفصل عن الضجر الإنساني

بعد رحلة طويلة مع الرسم والغرافيك، الذي درسه في جامعة دمشق، لم يزل عبدالجبار الغضبان المولود في المنامة عام (١٩٥٣) يهجس بكائناته التي ارتبطت به، كما لو أنه يحلم بها في واقع مأساوي يحتمل ترميزات الحياة الاجتماعية والسياسية والميثولوجية، لذلك تتحرك تجربته في مسارات عدة، لكنها تبقى منتصرة لوجودها الأصيل، من حيث طبيعة العناصر والمفردات البصرية التي تؤثث أعماله.

محمد العامري



فكانت المرأة هي العامل الرئيس في مجمل أعماله، يحمّلها تفاصيل رغبات الأمل في وجودها، عاكساً منظومة من الرموز التأويلية في كل عمل، فالمرأة المنتصبة والمنكسة والمنفردة، والتي تنتظم ضمن شخوص جمعية، هي ذاتها التي تلاحق مخيلته الإبداعية.

تلك الكائنات التي أصبحت تشكل علامة مميزة لفنون جبار الغضبان، كائنات تتألم وتحاور بعضها بعضاً في زمن اختلفت فيه طبائع الحياة، فكانت تجربته مع الحجر الصحي في وسيط جديد، هو الكمبيوتر واللوح الإلكتروني وقلمه الضوئي، الذي يخدش الأسطح الصقيلة، ليعبر عن مسارات عاطفية مختلفة عن روائح العمل الطباعي وطرائقه المركبة، وكذلك هي انتقاله من الرسم والتخطيط والتلوين إلى مساحة التلوين الافتراضي، الذي يتمظهر في الشاشة بلا روائح.

فهل أثار الحجر الصحي غرائزه لتبديل تلك الوسائط بوسيط يتناسب والحجر الصحي الذي أثر بشكل واضح في الباليتة العربية والعالمية؟

هي تواجهنا بأيقونات الوجوه الوحشية التي تجمع في ملامحها الأمل والمأساة في آن. كمن يحاول تجميل الوحش بصورة إنسانية، تشدنا نحو الفعل السوريالي الرمزي، حيث تحدق بك تلك العيون الجاحظة، والتي ترسل مساحة الخوف في وجودها عبر أكثر من تأثير تعبيري فاعل ومؤثر، كاللون الأسود وطبيعة أغطية الرأس المقترحة من قبل الفنان، والتي جاءت بمثابة حركات خطوطية حلزونية، تلتف حول العنق والرأس، بل تأكل في كثير من الأحيان جزءاً من الوجه وتحولاته في كل لوحة.

إنها التعبير عن قسوة الحجر الصحي، وتداعيات الوباء الكوني على طبائع الكائن

الحر، فكانت الخدوش الانفعالية بمثابة لحظة انفعالية قاسية لتفتيت الزمن، فهي متوالية من الوجوه الأيقونية، التي توحي برغبات الانفكاك من سطوة الصمت.

يطرح الغضبان تلك الوجوه الشبحية تارة، والأيقونية تارة أخرى، في صياغات أقرب إلى الوجوه الراحلة التي تودع فكرة ما، وجوه تراجيدية تضربك بحزنها الصامت، وجوه محمولة على أجساد منحنية، وتارة نراها محمولة على أجساد مقاومة، فهي صيغة رمزية لحركة الإنسان في الحجر الصحي، والذي ضاقت عليه رحابة الفضاء والبيت معاً. وجوه تتآكل من قسوة الوباء.

فما يغطي تلك الوجوه من ملاءات ثقيلة، هي بمثابة وباء من ربقة الوباء، تلك الوبائية التي أصبحت ضمن سياقات طازجة وجديدة على طبائع الحركة وثقلها، كما لو أنها وجوه تتمسرح في فضاء وجودها الإنساني، حيث تخرج تلك الوجوه من لفافات قماشية تلتف في بعضها بعضاً كصورة خانقة، فنجد الوجوه قد حاولت أن تتحرر من تلك اللفافات السوداء حول أعناقها.

لذلك تتطاول الأعناق لتصل إلى نقطة الضوء، أو نقطة الحياة كأمل قادم، إنها الرغائب التي تجتاحنا وتجتاح تلك الأشكال الإنسانية، فلم يتخل الغضبان عن بنائه الغرافيكي في هذه الأعمال، برغم اختلاف الوسيط، فهي مجموعة من الحكايات التي تبثها تلك الوجوه الوحشية، وجوه مقتضبة ومشدودة نحو الأمل برغم انكساراتها.

فهي وجوه تنتمي إلى تعبيرية خاصة بالغضبان، لكونها تجمع بين ترميزات الشكل


عبدالجبار الغضبان

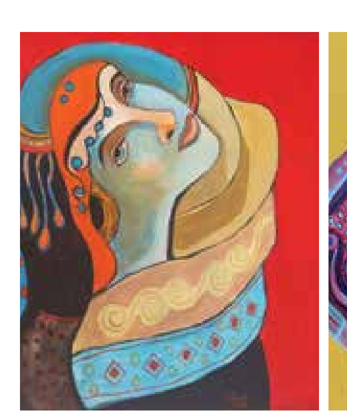
وسورياليته، فالرأس الذي تخرج منه أوراق الشجرة هو ذاته الوجه المتآكل والمتعب، لكنها وجوه تقاوم سطوة الحجر، لتكسر فضة المرآة معلنة عن مشاعر جياشة تتقاطع مع ثنائية الحياة والموت.. الموت الذي ينتظرها، موت غامض في تمظهراته وأسبابه، صفات لكائنات فقدت للحظة قوتها في السير وأصبحت أسيرة أغلال الوباء، القيد المتخفي في كل زاوية في البيت، لم يدركها الوهن الكامل، ففي بقايا أمل يشع من تلك العيون القوية، وبعض انكسارات الألوان التي تتفارق مع المساحة السوداء ذات الملمس الخشن، فالمشاهد لتلك الأعمال لا يمكن له أن يغادرها، بل يحملها في معطف المخيلة والذاكرة، لكونها تعويذة تتلبس مشاهدها لتصبح أقرب إلى قلادة للألم.

لكننا نستطيع القبض على مساحات لونية مبهجة هنا وهناك، من باب كسر صورة السواد المتخفي، والظاهر في تراجيدية تلك الوجوه المشحونة بالبكاء والخوف.

والسائد في تلك الوجوه الشبحية تحولاتها الغرائبية، حيث يصبح العنق بمثابة الجسد، الذي يحمل الوجه، في حين الجسد يتخفى في مكان آخر، وفي مساحة أخرى يتمظهر الجسد كجذع شجرة قوية محمولة على قوائم التعبير المأساوي، وصفاته المتحققة في روح الفنان.

هي حالة تبادلية لا يمكن فصلها عن حالة الضجر الإنساني، واختناقاته القسرية من جراء الوباء. لا يمكن لتلك الوجوه أن تقول حالنا في تلك اللحظات العصيبة، لحظات تداعيات الأسئلة الوجودية، الموت والحياة، الهشاشة والقوة، الأمل والإحباط، القيد والحرية، ثنائيات تذبحنا في كل ثانية كما لو أنها ذلك البندول الذي يذكرك بحقيقة الموت لا غيره.

استطاع عبدالجبار الغضبان أن يقدم في تلك الوجوه جملة من الألم القاسي، دون أن يتخلى عن خصوصية في بناء وصياغة عمله الفني، الذي اكتسب ملامح مائزة في الفن العربي.


من أعماله

المرأة عامل رئيس في مجمل أعماله يجسد من خلالها رغبات الأمل

يعبر من خلال مفرداته البصرية عن قسوة الحَجْر الصحي والرغبة والانفكاك من سطوة الصمت



أحمد يوسف داوود

هل نجد مدخلاً لعلاقة جديدة مع الطبيعة والكون

تؤكد يولاند جاكوبي في ختام كتابها (علم النفس اليونغي)، أن (المدنية هي الطفل المنبعث من العقل)، بينما (تنبعث الحضارة من الروح، والروح بدورها خلال علاقاتهما الجدلية المستمرة لا تحتجز في قوقعة كالعقل، بل هي تطوق وتسود وتصوغ أعماق اللاوعي كلها، أي الطبيعة البدئية) لكينونة الكائن البشري.

وليس المقصود بالروح هنا أي فهم ميتافيزيقي أو ديني لها، بل هي حسب علم النفس التحليلي، الذي أنجزه كارل يونغ، وعلى نحو تقريبي، تلك الطاقة الديناميكية الكامنة تكوينياً في نفس الإنسان، والتي تمنحها وتدفعها نحو إمكانية التفتح والنمو باتجاه التكامل والكمال الذي هو (مشروع قصديّ أو غائيّ) قائم في أساسِ بناء النفس الفردية.. وذلك الأساس شامل للنوع البشري كله، على الدرجة نفسها في جميع الشعوب والسلالات والأجناس، حتى ليصحّ التعبير عنه، بحسب يونغ ذاته، بمصطلح (النفس الكلية الصميميّة) أو (الإنسان الكليّ) أو (النور الكوني العظيم).

وكل من هذه المصطلحات يعني (حالاً) تعبر عن الصيغة المجردة، مفهومياً، لمعنى وواقع الكينونة العامة، أو لنقل: إنها تعبر عن نمط (المطلق) الإنساني/ الكوني كما هو معاين في النفس البشرية، وعلى وجه التقريب.

أما المقصود بالعقل هنا؛ فهو ذلك الحيز الصغير من البناء النفسي الباذخ التركيب، ذي الطبيعة الجدلية، حيث تبيح الآليات النفسية في كل فرد إمكانية اختبار الواقع ووقائعه بصورة اشتراطية، مثلما تبيح ذلك الواقع أو بعضه بالطريقة التي يتم بها، عموماً، حفظ توازنات الشخصية للأفراد وللجماعات وللنوع، وتهيئ بالتالي لإكمال انطلاق النفس ورحلتها نحو الاكتمال والتحقق الذاتي عبر الواقع المعيش، أو تفرض نكوصها حتى إلى وضع الفصام، حيث الطلاق بين النفس والروح. وفي هذه الحال الأخيرة، تقوم عناصر اللاوعي باجتياح حيز الوعي الهش العاجز، حيث تفرض ذاتها ورموزها هناك كبديل، وكإجراء وقائي من أجل البقاء، مادام ذلك الوعي قد صغر وضعف عن حمل العلاقة الجدلية المتوازنة، بين الواقع الخارجي وبين الطاقة الروحية الكامنة في أعماق النفس، والمتحكمة بعملياتها كلها، ومنها صياغة الوعي ذاته خلال رحلة الحياة الفردية برمتها.

> تؤكد دراسات علم النفس أن الحضارة تنبعث من الروح

> العالم بات يتخبط الآن ضد الإفراط المادي في توحشه

واعتماداً على هذين التعريفين، الموجزين والتقريبيين، للعقل والروح، من وجهة نظر علم النفس التحليلي (اليونغي)، نجد وفقاً للمقبوسين السابقين، أن الحضارة تتضمن المدنية، كما أنها موضوعة مقابلها ومتسلطة عليها في النتيجة الأخيرة.. مثلما الروح تتضمن العقل أو الوعي، وتضع نفسها مقابله كنقيض جدلي له، أو لنقل إنها تكوينياً موضوعة كذلك، وبالتالي فإن سلطتها عليه لا مردّ لها في التحصيل النهائي.

إن فرضيات البنيان النفسي، الذي يقترحه كارل يونغ، قد نجمت عن خبرة نحوِ من ستين عاماً في ميادين علم النفس المرضية والسويّة، مثلما نجمت عن دراسات معمّقة شديدة التشعب في أبرز منتجات الحضارات الإنسانية على مرّ العصور: من الأساطير والأديان إلى الفيزياء النووية.. ومن السيمياء ورموزها وطقوس الممارسات السحرية القديمة والمستمرة إلى الهندسة الكونية والآداب والفنون وظاهرة الصحون الطائرة.. وترافق ذلك كله بتأمل عبقري وإخلاص علمي جليل، أدى به إلى استنتاجاته الفذة الفريدة.

إن يونغ يوضح، بتوكيد مستمر، أن غلبة الوعي المعني حكماً بالواقع المادي الخارجي، على فعالية الروح في طبيعة أداء هذا الوعي، خلال علاقاتهما الجدلية المستمرة طوال الحياة، لهي غلبة شديدة الضرر على المصير الجمعي والفردي، بقدر ما هي ضارة عملية اجتياح عناصر اللاوعي للوعي وتعطيل فعاليته.

والصيغة الجدلية (الديالكتيكية)، هي الصيغة المنهجية المعتمدة لدى كارل يونغ، في بحوثه وفي كل ما توصل إليه بشأن النفس الإنسانية وعملياتها الداخلية.. وبالتالي: في علاقة الروح بالواقع الخارجي المادي وبالوسيط بينهما.. أي بالوعي الذي هو العقل، حيث تقع (الإرادة).

غير أن ما نسميه الإرادة ليس في الحقيقة إلا محصلةً لاستجابة الوعي لمتطلبات اللاوعي، حيث دافع المبادرة للفعل في الواقع الخارجي المادي، باتجاه هدفية معيّنة ومشروطة، من قبل الأفراد الذين هم (عناصر) الجماعات والمجتمعات والنوع كله. وبهذه المبادرة، حيث هي أيضاً ودائماً ذات طبيعة (ديالكتيكية) ومشروطة، ينشأ كل (وضع تاريخي، محدد. وبتقديري أنه، وفق ذلك، يجب أن تُفهم مقولة أنجلز في إحدى رسائله عن: (إن كل وضعٍ تاريخي معينٍ، ليس في النهاية إلا محصلةً لصراع ما لا يحصى من الإرادات).

إنّنا، إذ نسوق هذه المقدمة التي نراها الأكثر اكتمالاً فيما نحن بصدده، لسنا نهدف إلى (تسويق) آراء كارل يونغ في رؤيته للإنسان كبديل لسواه من علماء النفس، كما لا نريد إقامة (جسورِ مصالحةٍ) بينها وبين أية آراءٍ أخرى، وإنما نهدف إلى إجراء محاولةٍ من نوعٍ آخر في الحقيقة: محاولة رؤية أوضاع العالم الراهنة من وجهة نظرٍ مختلفة عما هو شائعٌ حتى الآن.. ونحاول استعمال مفاتيح جديدة لكثير مما يكاد يبدو مغلقاً كلياً في وجه إجراء تغيير واسع في هذه الأوضاع، من وضع الشعر والأدب والفن والفكر وعلاقاتها بالسياسة مثلاً، إلى ما نلمسه من انحلالات بنيوية عالمية كبرى واختلالات فظيعة ومريبة في منظومات القيم والعلاقات المتبادلة بين الدول، إلى إلقاء جملة أضواء على تنامي (الأصوليات) في العالم برمته.. وإلى تنامي صراعاتها المدعاة ضد النزوع المادي التفاقِم والمبتذل.. وإلى إلقاء ما يمكن من ضوء آخر على طبيعة تلك الأصوليات التي تستخدم أساليب صراع ضد الوحشية المادية العالمية قليلاً، وضد الشعوب التي نبتت فيها بشكل أعم وأعمق وأوسع.

إن العالم كله يتخبط الآن ضد الإفراط المادي في توحشه من جهة، وضد الإفراط الأصولي في توحشه المضادّ أيضاً! فهل يمكن أن يجد العالم مدخلاً إلى حلّ ما قد صار نوعاً من المعضلة المدمرة للوجود البشري، في إطار ما سبق إيراده من نظام سيكولوجي ومعرفي أنتجه ذلك العالم والمفكر والمعالج الكبير كارل يونغ؟

المقصود بالعقل هو الحيّز الصغير من البناء النفسي الذي يبيح حفظ التوازنات للأفراد والجماعات والنوع

الإرادة ما هي إلا محصلة لاستجابة الوعي لمتطلبات اللاوعي

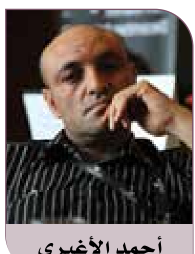
لا بد من رؤية جديدة ومختلفة لأوضاع العالم الراهنة لإجراء تغيير شامل وواسع على كافة المستويات



التعايش يعيد الاعتبار لإنسانيتنا

آمنة النصيري.. فضاءات حكائية في «سيدات العالم»

تؤكد التشكيلية والناقدة والأكاديمية اليمنيّة آمنة النصيري (١٩٧٠) في مجموعتها (سيدات العالم)، خصوصية تجربتها التقنية في التلوين، كما تثبت قدرة التشكيل على خلق فضاء حكائي خاص، يتجلى من خلاله الموضوع في فضاءات روحية أسطورية فلسفية، تقول الكثير دون أن تغادر الرؤية الإنسانية.



أحمد الأغبري

وتعكس تجربتها في هذه المجموعة، مدى قدرتها على التعبير عن أفكارها وفق رؤى تجريدية تستنطق الأحزان والأحلام في سياق رؤى إنسانية تنشد الجمال بمفهومه الذي يبدأ بالحرية رافضاً كل أشكال القمع.

تشتغل النصيري، وهي من أبرز فناني الجيل الثاني في المحترف التشكيلي اليمني، في معظم أعمالها على مجموعات، وكأن كثيراً من رؤاها تضيق في العمل الواحد، ولا يمكن التعبير عنها إلا في سياق مجموعة تستنطق ما تريد قوله.

ومن اسم المجموعة (سيدات العالم)، تريد النصيري، وهي ناقدة ومحاضرة في فلسفة علم الجمال في جامعة صنعاء، أن تحاور نماذج السيادة النسائية في العالم، وفق ما تحلم به مقارنة بما كان وما هو كائن، دليل للحضور الإنساني العام.. كل ذلك وفق رؤية، تتعامل مع نساء هذه المجموعة كرموز في سياق اشتغال موضوعي إنساني، انطلاقاً من إيمانها بأن الفن لا بد أن يكون إنسانياً بدرجة أساسية.. وفي هذا تعتقد أن الاشتغال التشكيلي، لا بد أن يكون أكثر فلسفية في طرحه الجمالي للقضية الإنسانية.

اشتغالها على المرأة في هذه المجموعة هو امتداد لعلاقة تشكيلية بالمرأة في

تجربتها (نظمت أول معرض شخصي عام ١٩٨٦)، وإن كان الموضوع هنا مختلفاً؛ إذ هي تحاور ما يمكن أن يكون عليه بناء على ما كان عليه حضور المرأة في ثقافات مختلفة؛ فلكل لوحة انتماء ثقافي مختلف، اشتغلت عليه النصيري، من خلال تصوير تشخيصي ومحاولة للربط الرمزي بين ما هو ثقافي وما هو اجتماعي، وما هو أسطوري أيضاً.. في سياق معالجة رمزية لموضوع إنساني أوسع، انطلاقاً من رمزية المرأة، باعتبارها أكثر تعبيرية عن المعاناة الإنسانية والجمال الإنساني.. وهنا تنفتح هذه اللوحات، موضوعياً، لتذهب بالقراءة في اتجاهات مختلفة.

آمنة النصيري، التي نظمت حتى الآن (١٧) معرضاً شخصياً، اعتمدت تقنياً في هذه اللوحات، على ألوان الإكريليك على قماش؛ وهي تقنية ملائمة تمنح التجريد إمكانات أكبر؛ والتجريد يبرز تجربة خاصة ومختلفة ومتميزة لدى هذه الفنانة، التي تشتغل على الأشكال الجمالية أولاً؛ ومن ثم تأتي لتشتغل على التفاصيل باعتبارها التي تحمل الرسائل.

ومن أبرز ملامح تجربتها التقنية، يبرز التلوين عنواناً عريضاً يتجلى، من خلاله، وعيها التشكيلي في علاقتها بالقيم الفنية الجمالية؛ إذ تدرك جيداً أن اللون وقدرة الفنان على استنطاق طاقاته، هو من أهم مفاعيل التعبير التشكيلي، وفي التلوين تبرز خصوصية علاقتها بالألوان المبهجة، تعبيراً عن هموم وانكسارات وأحلام أيضاً. كما يبرز التضاد اللوني من أبرز وسائلها في الاشتغال على رؤاها؛ علاوة على أن الألوان المشعة هنا، ساعدت الفنانة على إبراز معانٍ ثقافية خاصة، سواء من خلال ألوان الشعر أو تقاسيم الوجه أو الملابس؛ ففي كل لوحة يحمل التلوين النص البصري إلى مناطق جديدة، تكتشف من خلاله أفقاً مختلفاً لهذه المجموعة، والتي يبرز فيها اللون مسيطراً على مسار الدراما في الحكاية التي ينسجها التشكيل.

التجريد من خلال اللون، يمنح أعمال النصيري لغة عالية؛ فاللغة اللونية الصارخة تبرز كصوت للوحات؛ ولهذا يعتمد التجريد في هذه الأعمال كثيراً على اللغة اللونية، وسبق أن عبّرت النصيري، أن اللون يعتبر

> **تستنطق الأحزان والأحلام في مجموعتها الجديدة برؤى تجريدية**

> **التجريد من خلال اللون يمنح أعمالها لغة لونية صارخة تبرز كصوت للوحة**

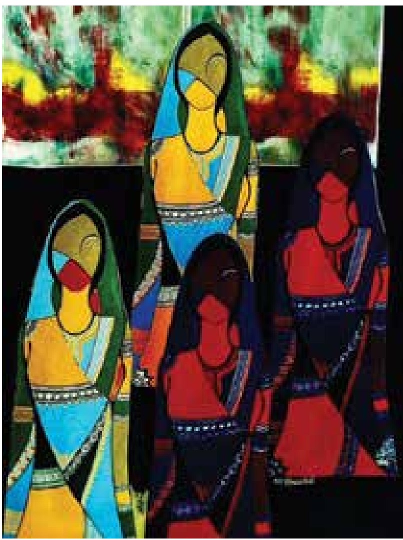


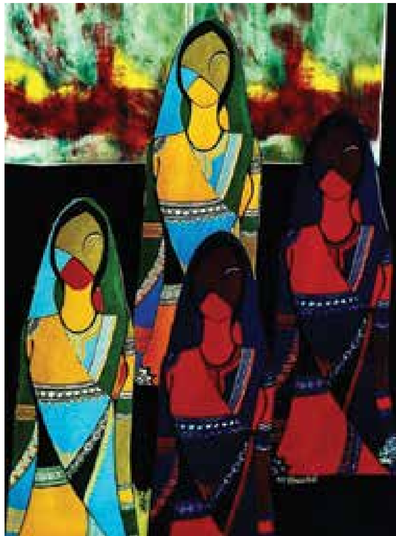
من مجموعة «سيدات العالم»

مبدأً أساسياً في اشتغالها على التجريد، وفي هذا السياق تعتمد على أحاسيسها بطاقات اللون التعبيرية؛ وانطلاقاً من ذلك تعتبر اللون المرجع الأساسي في التعبير عن النص.

وبتأمل لوحات هذه المجموعة والتوقف عند التجريد، سنجدها قد جرّدت الوجوه من بعض تفاصيلها الواقعية، وأعادت ترتيبها وفق رؤيتها، التي أعادت من خلالها تأثيث النص في سياق رؤية إنسانية، تتجلى بوضوح في تعرجات الخطوط والتلوين ونفحات التلوين، بل إن كل تكوين هنا يتجلى وفق الرؤية العامة، التي يحملها النص؛ وهي رؤية ستختلف قراءتها من متلقٍّ إلى آخر؛ فتعرجات الخطوط وعدم اهتمام الفنانة بمعالم الجمال التقليدية، والاشتغال الجمالي وفق مفاهيم فنية فلسفية.. يؤكد عمق الرؤية التي اشتغلت عليها النصيري؛ فالجمال الذي تتمثله النساء هنا مختلف تماماً عن واقعيته المباشرة، فهنا ثمة رؤية تُعيد الاعتبار لفلسفة سيادة النساء كرمز لسيادة الإنسان.. انطلاقاً من قيم يجب أن يدركها العالم، ويُعيد من خلالها النظر في علاقته بالنساء والرجال والمجتمع؛ وهي دعوة لإعادة الاعتبار للذات الإنسانية، انطلاقاً من ذات المرأة كمحور للذات الإنسانية.. وربما أن الفنانة وهي تمزج بين تقاسيم وجه المرأة وتقاسيم وجه الرجل، تريد أن تقول إن المرأة هي رمز للمجتمع الذي ننشده ونحلم به.

قد يقول البعض: إن اللوحات صامتة وساكنة، وفي نفس الوقت أقرب للبورتريهات؛ إذ تستهدف الرأس والجزء العلوي من الجسد بشكل مباشر؛ وهي الأجزاء التي تستهدفها





من أعمالها

البورتريهات.. لكن هؤلاء النساء هن مجرد أشكال من نسيج خيال الفنانة، وقد اشتغلت على تفاصيلهن بتجريدية انتقلت معها اللوحات إلى عوالم جديدة تقول الكثير، وفي نفس الوقت لا يمكن الجزم بما أرادت قوله تحديداً، وهنا تتجلى قيمة العمل التشكيلي.

وفي محاولة للإمساك بقراءة موضوعية محددة لدلالات كل عمل، سنجد كل عمل يحتشد بتفاصيل كثيرة تفتحه لاتجاهات كثيرة؛ فما تزدان به هؤلاء النسوة، يعكس مدى حرص الفنانة على منح كل امرأة انتماءً معيناً في سياق حرصها على التنويع في المعالجات الموضوعية.. في دلالة على التنوع الذي أرادت للمرأة أن تكون رمزاً له، وعلينا أن نحترمه لنتعايش بسلام.

ومما سبق، فإن الاشتغال التقني والموضوعي للنصيري على هذه الأعمال، اتسع ليعكس خبرات وقراءات، نتج عنها قراءة واعية في محاولة لتصحيح قيم إنسانية.. وكأنها تقول لنا: متى ما أنسنا رؤانا وعلاقتنا بكل شيء حولنا، فإن أحلامنا ستتحقق وسيعم السلام عالمنا.. لكن علاقتنا بالمرأة (التنوع الإنساني) هي مبتدأ اختبار إنسانيتنا؛ فمتى ما تأنسنت هذه العلاقة بالتنوع، يمكن لإنسانيتنا أن تُعيد الاعتبار لعالمنا من خلال التعايش.

اشتغالها على المرأة يشكل امتداداً لحضور المرأة في ثقافات وانتماءات مختلفة

كل عمل يحتشد بتفاصيل تنفتح على اتجاهات متنوعة في معالجات موضوعية



آمنة النصيري في مرسمها

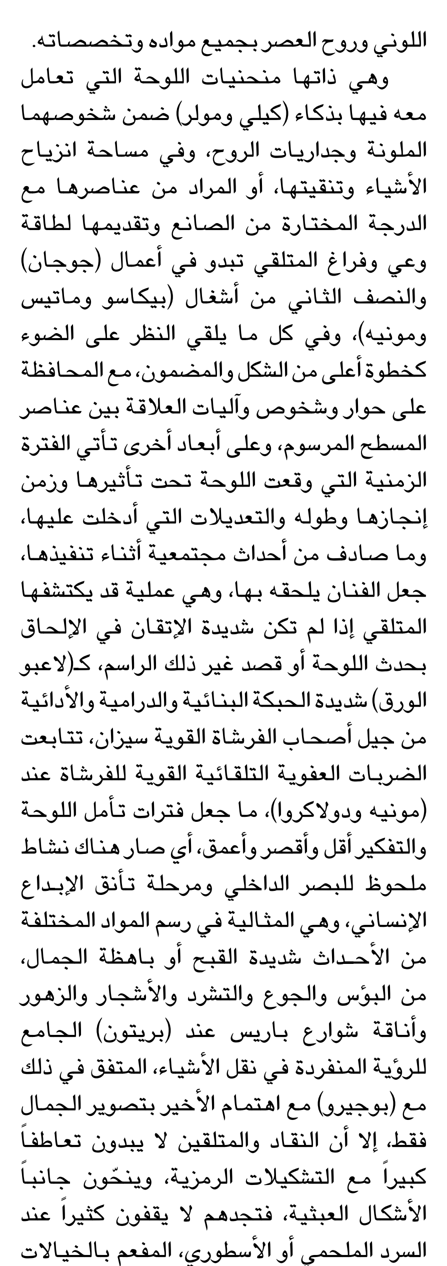
تنظير نقدي له مبرراته



نجوى المغربي

عشرات اللوحات يظل التطبيق العملي لفكرة منطق الوقت لديها مرفوضاً، بينما تتصدر التلقائية عنصر ما فوق الموهبة، كعبقرية (مونيه) في تدوين زنابقه وجذورها ضمن الماء، عبر تدفقات من اللون والخامة، ومنهج ورؤى متعددة واسعة هادفة وتلقائية من جهة الفنان، أوصلته عند متلقيه لكيانات متراكبة من الطاقة، المستولدة بفعل من الطبيعة، الأمر الذي جعل لوحات مثلها أيقونة بلا منازع، بل إن بعضهم حملها ثماراً وخلفيات من نصوص متنوعة خلقت حياة كاملة من طيور وأعشاب وأسماك وبيوت وشخوص ومواقد شواء، في شكل من أشكال عمق الخيال البصري عند الرائي، وربما ما أومأ إليه وقصده الصانع/ الفنان، وهو تنظير نقدي له مبرراته ومعطياته عند النقاد والفيزيائيين باحثي العمق اللوني وتأثيره في اللغة البصرية الواصلة، فهي نظرية مغايرة لما رأى (فيرمر) في مصادر الضوء المتعددة والرؤية المباشرة للسطح المرسوم من جهة واحدة ومصدر محدد، تجعل المشاهد أكثر تركيزاً لدقة وقلة معطيات الراسم، عكس سيزان القابل لتصنيفات خطابية متعددة أقلها إلحاقه بقافلة التصوير وتطويع فرشاته لإعمالها مرة بالسطوع الضوئي، وأخرى بالذكاء الحذق من مزج اللون بالضوء في ثراء أشبه بالمعجزة المنطلقة من جذر ارتكاز وحس تراكمي، يتبادل الانتقال من مرافقته للتعبير بين الوعي واللاوعي أو العكس، كما هي الحدود والنقاط والزوايا اللينة التي لحقت بالفن حين اقترب من الهندسيات والتكعيبيات، فأصبح محو العلاقات المرئية مطلباً ملحاً ومهماً وضرورياً في إشارة لفراغ حدث عند بعض الرسامين وامتلاء لهذا الفراغ عند آخرين بأطروحات جادة أو دلالية، وربما قلقة أو شائكة لخدمة غرض اللوحة، وفي أفكار حولت (كاندنيسكي) إلى الحوار المأخوذ من الداخل إلى الخارج عبر بقع لونية وصرخات غيرت من وجه الفن في القرن العشرين خلال انصهاره في كل تلوينات وبرديات الأشكال من حضارات الأرض، نهاية بما قدمه للمشاهد من منحنيات موازية للعمق

حين بدأ التحلل من النفس البشرية بدأ النضج التاريخي الأسطوري



اللوني وروح العصر بجميع مواده وتخصصاته.

وهي ذاتها منحنيات اللوحة التي تعامل معه فيها بذكاء (كيلي ومولر) ضمن شخوصهما الملونة وجداريات الروح، وفي مساحة انزياح الأشياء وتنقيتها، أو المراد من عناصرها مع الدرجة المختارة من الصانع وتقديمها لطاقة وعي وفراغ المتلقي تبدو في أعمال (جوجان) والنصف الثاني من أشغال (بيكاسو وماتيس ومونيه)، وفي كل ما يلقي النظر على الضوء كخطوة أعلى من الشكل والمضمون، مع المحافظة على حوار وشخوص وآليات العلاقة بين عناصر المسطح المرسوم، وعلى أبعاد أخرى تأتي الفترة الزمنية التي وقعت اللوحة تحت تأثيرها وزمن إنجازها وطوله والتعديلات التي أدخلت عليها، وما صادف من أحداث مجتمعية أثناء تنفيذها، جعل الفنان يلحقه بها، وهي عملية قد يكتشفها المتلقي إذا لم تكن شديدة الإتقان في الإلحاق بحدث اللوحة أو قصد غير ذلك الراسم، كـ(لاعبو الورق) شديدة الحبكة البنائية والدرامية والأدائية من جيل أصحاب الفرشاة القوية سيزان، تتابعت الضربات العفوية التلقائية القوية للفرشاة عند (مونيه ودولاكروا)، ما جعل فترات تأمل اللوحة والتفكير أقل وأقصر وأعمق، أي صار هناك نشاط ملحوظ للبصر الداخلي ومرحلة تأنق الإبداع الإنساني، وهي المثالية في رسم المواد المختلفة من الأحداث شديدة القبح أو باهظة الجمال، من البؤس والجوع والتشرد والأشجار والزهور وأناقة شوارع باريس عند (بريتون) الجامع للرؤية المنفردة في نقل الأشياء، المتفق في ذلك مع (بوجيرو) مع اهتمام الأخير بتصوير الجمال فقط، إلا أن النقاد والمتلقين لا يبدون تعاطفاً كبيراً مع التشكيلات الرمزية، وينحّون جانباً الأشكال العبثية، فتجدهم لا يقفون كثيراً عند السرد الملحمي أو الأسطوري، المفعم بالخيالات وأشكال الحيوانات الخرافية، ويعتبرونها من قوائم الزخرفيات الممتدة بسبب طول الجدارية على الحوائط والأسقف.

وعلى الجانب الذي يخصنا في العرض الموضوعي للتنظير، نعتبرها نوعاً من التجول والسخاء الفني لوناً وتضفيراً لأحداثها المتنوعة، لا تخلو من مغامرات وأحداث ومفارقات وسخرية وفنون عدة، وتوثيق تراكمي لمعارك وأساطير وفتوحات وعصور ونزعات بدت في بديعة (المرابي وزوجته)، وهي مشاكسة لـ(ماتيس) لا ينتهي الجدل حولها، ويتجاوز تجهمها وخلطها للألوان إلى عديد من التساؤلات حول النظام الرأسمالي والتصاعد الطبقي، والعلاقة بين فلسفة حصة الفن من ثراء أصاب الحياة الاجتماعية، النقاد يرون أن كثرة إيراد التفاصيل في تفكيك رؤية اللوحة تضرها أكثر مما تضيف إليها، كاستخدام لغة التبسيط فيجعل المشاهد كالمعتمد نهج الغذاء النباتي. لذا؛ في (ماتيس وروه وأندريه) يختلف طرحهم للمفارقة واللون والمجانسة الضوئية بين التزخرف والتجريد، وهو ما يظل قبولاً هشاً بين المواكبة وانتشار مبادئ التحرر، وحتى الحلقة الثالثة من انطباعية التلاصق الواقعي يأتي شروق شمس (مونيه) وسماع صوت أرض (بيسارو) بما فوقها من لغات العناصر المدهشة المرسومة، فنراه وفرشاته أصدق ما يكوّنان مع اللون والحدث والشخوص كأحد أخلص من أجادوا التواضع لتعاليم الفن، بنقلة هي الإضافة والمتانة معاً، ومع تحولات (أرنست ومولر) لفن تتبع الحياة اليومية بشيء من الدهشة اللونية، دهاء القصد الفني وقبول المجتمع صارت اللوحات مناظرة وسجلاً توثيقياً للحقب الزمنية والتحولات الاجتماعية، وحين بدأ التحلل من النفس البشرية وأطلق العنان للتناقضات وأزمنة الأمراض النفسية والعصر الذهبي لتخلي الفكر عن المكبوت، كان نضجاً تاريخياً أسطورياً للوحة والخط الذائب في الوقت، وجاء إصرار الذاكرة لتكون إعلاء لـ(لامنطق) وهزلية كل ما كان بريقاً سابقاً، فهي تثير تساؤلاً وجلبةً حول مقتنيات اللوحات الساكنة، وعلاقتها بالحركة، وخاصة الشعورية والعقلية وتنبه الوجدان، كما أن النظر إليها من زوايا مختلفة، كالأمام والأعلى والجوانب، يجعلنا في رؤى متنوعة، تبعاً لدرجات ميل الأشياء ووضعيتها، وكأننا في غرفة دوارة أو داخل أسطوانة متحركة، ما يؤكد أن راسمها صممها من أبعاد متنوعة، بقصد وصول مبتغاه إلى متلقيه ومشاهديها، الأمر الذي يجعل تفسيرات النقاد متطورة ولا تنتهي أمام روائع حبكة كل عناصر اللوحة وأهداف مؤلفها الراسم.

سلطان القاسمي يدعم المسرح العربي مادياً ومعنوياً

غنام غنام: نعم..

المسرح الفلسطيني موجود رغم المعوقات

أوجد المسرحي غنام صابر غنام، (الأردني من أصل فلسطيني) لنفسه مضماراً خاصاً به، فقد عرف برائد مسرح الفرجة في الوطن العربي، وهو فن مسرحي يعتمد على سرد السير الشعبية، ولكن بمجموعة، خلاف الحكواتي الذي يكون بمفرده، ومسرحهم هو الحلقة وليست خشبة المسرح.



عبدالعليم حريص

ولد في أريحا، وانتقل للعيش في جرش، قدم الكثير من الأعمال المسرحية تمثيلاً وتأليفاً وإخراجاً، في عدة عواصم عربية وعالمية، ونال الكثير من الجوائز والتكريمات، يعمل حالياً بالهيئة العربية للمسرح بالشارقة. وفي لقاء مع مجلة «الشارقة الثقافية»، أكد أن جائزة صاحب السمو حاكم الشارقة في مهرجان المسرح العربي تعد أيقونة المهرجان لما فيها من دعم معنوي للمبدعين العرب، مضيفاً أن المهرجان سيضع خلال الفترة القادمة استراتيجيات جديدة، تنقل المهرجان نقلة نوعية، فالكثير يعول عليه، ليكون البوصلة التي تؤشر للمسرحيين العرب.

ولفت غنام إلى أن المسرح الفلسطيني موجود وبقوة برغم كل الظروف التي تحيط به، ولكن هناك تجارب تستحق الدراسة والإشادة. وأوضح غنام أن(سأموت في المنفى _ بدل فاقد) هو عمل مونودرامي، وهو السؤال الوجودي الذي يدور بداخلي، ومكاشفة مع الذات ومع الآخر، وأن مسرحية (ليلك ضحى _ الموت في زمن داعش) المترجمة لليابانية، قدمت لأول مرة في أيام الشارقة المسرحية (٢٠١٨م)، مع فرقة المسرح الحديث، وقدمت في عدة عواصم عربية أخرى، وكتبت عنها دراسات، وفي اليابان اعتبرت أفضل عمل مسرحي للعام (٢٠١٩م).

■ **غنام غنام.. كيف كانت بدايته مع المسرح؟**

– أنا ابن حارة (البيادر) بحيفا، حيث ولدت، وكان لها طقوس يومية، عقد حلقة سمر مسائية، فكنت مكلفاً بالتمثيل والغناء في الحارة، إلى جانب مشخصاتية كانوا يقيمون الأعراس والحفلات في حيفا وهم: أبو أمينة، وحسن أبو زكر وأبو زكية، والذين كان لهم عظيم الأثر في مسيرتي لاحقاً.



إلى جانب الأنشطة المدرسية، كما أثرت السينما بشكل كبير في تكويني كونها النافذة الوحيدة المتاحة خلال هذه الحقبة، وأنا كنت من المحظوظين كون أريحا بها (٣) دور للسينما، (هشام ـ رمسيس ـ ريفولي) وكنت حريصاً على حضور كافة العروض.

ولعبت الأسرة دوراً بارزاً في تكويني؛ فوالدي كان ذواقة وله شخصية ميالة للفنون وأكاد أجزم بأنه لولا نكبة فلسطين لكان والدي فناناً.

وبرغم أن نكبة (٦٧م) غيّرت مسار حياتي، فإنني انتقلت من أريحا، أقدم مدن العالم، إلى جرش، وهي أيضاً من أقدم المدن التاريخية.

وفي جرش بدأت مرحلة إثبات الذات، من خلال حرصي على تقديم أعمال مسرحية وحفلات مدرسية، وعُرفت خلال هذه الفترة بأنني فنان، وقد ذاع صيتي، وراحوا يدعونني لأخرج لهم الأعمال المسرحية، ثم درست هندسة مساحة الأراضي، وخلالها درست المسرح على يد الفنان محمود أبو غريب. وأسست أول فرقة للهواة مسجلة رسمياً (جرش للهواة)، وكان شريكي وقتها في التأسيس سليمان الأزرعي، وقدمنا الكثير من العروض وكان لنا جمهور وبدأت فكرة ارتباطي بالمسرح تنضج في رأسي. بعدها عدت إلى عمان بعد عامين من العمل في الكويت، وأسعدني القدر بأن المخرج هاني صنوبر، عاد إلى الأردن في العام (١٩٨٤)، وأعلن عن تقديم مسرحية بوجوه جديدة، فكنت أنا منهم. ولهاني صنوبر قصة معي، فقد كان عمري (١٠) سنوات حينما حضرت مهرجان البرتقال في أريحا، وكان هناك عمل مسرحي يقدم هو (تل العريس) من إخراج الفنان هاني صنوبر، وهو من مؤسسي المسرح القومي في سوريا، وعاد إلى الأردن ليؤسس أسرة المسرح الأردني عام (١٩٦٤م)، ومن هنا بدأت التعرف إلى هاني صنوبر، وعشقت أيضاً الإخراج خلال هذه المرحلة. وقد صقل هاني موهبتي بشكل جيد،

■ **متى بدأت خوض تجربة الإخراج المسرحي؟**

– بعد أن توالت الأعمال مع الزميل خالد الطريفي، التقيت الكاتب جبريل الشيخ والموسيقار نصري خالد، وأطلقنا فرقة (موال) عام ١٩٨٥م، وبصفتنا أعضاء برابطة المسرحيين، قدمنا في العام (١٩٨٦م) العمل الأول (اللهم اجعله خيراً) من تأليفي وإخراج نصري خالد، وقد أحدث العمل صدى استثنائياً. وهنا تشجعت لأن أطرح نفسي مخرجاً فقدمت في (١٩٨٧م) رواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني، ولكنها قوبلت بالرفض وتم حل الفرقة المسرحية (موال) ، وبعد (٣) سنوات أعدنا تأسيس فرقة (موال) تحت مسمى (مختبر موال المسرحي)، وقدمنا في العام (١٩٩١م) أول عمل هو (الجاروشة) من تأليف الفلسطيني زينات قدسية، وإعدادي وإخراج مشترك مع الزميل ناصر عمر الذي اعتزل الإخراج مبكراً ، وقد لاقى العمل صدى كبيراً كما لاقى عمل (اللهم اجعله خيراً)، ويرجع الفضل إلى أن جمهورنا كان يحظى بحاضنة من كافة توجهات الفكر الوطني في تلك الفترة.

ومن هنا بدأت أفكر في إيجاد مسرح لكل الناس، وقد لقيت ضالتي في (يا من هناك) للأمريكي وليم سارويان من أصل أرمني، وقدمنا (٧٦) عرضاً في عدة أماكن، بالشارع، والحارة، والمسرح، في كل أنحاء الأردن، وكان الناس يحضرونه بشكل حلقة دائرية لمشاهدة العرض، ثم غامرت وعرضته بالقاهرة، على مسرح زكي طليمات، وقد حضرت العرض الفنانة سناء يونس، والصحافي القدير نجيب نجم، توأم الفنان والمسرحي المعروف محمد نجم، وقد خصص لي (٤) صفحات في مجلة (فن)، ومن هنا بدأت علاقتي بمهرجان المسرح التجريبي بمصر.



سلطان القاسمي يكرمه



مسرحيتي (ليلك ضحى) اعتبرت أفضل عرض مسرحي لعام (٢٠١٩م) في اليابان

عملي المسرحي المونودرامي (سأموت في المنفى) يجسد السؤال الوجودي في داخلي

■ **ما مفهوم مسرح الفرجة.. وماذا قدمت للجمهور من خلاله؟**

– مسرح الفرجة، هو ذاك المسرح الذي يتخذ من السير الشعبية والموسيقا الفولكلورية والرقص الشعبي ملاذاً له ليقدم للعالم مسرحاً قريباً منهم. والفرق بينه وبين الحكواتي، هو أنه مجموعة وليس شخصاً واحداً كما هو الحال في الحكواتي، وحينما أصدرت بياني حول مسرح الفرجة لاقى الكثير من التأييد والتحفظ من البعض، فقد صرح المسرحي الأردني الكبير جميل عواد، بأن هذا ليس مسرحاً، وبعد (١٠) سنوات صرح تصريحاً أثلج صدري، حينما قال: مسرح الفرجة هو المسرح الذي نريد.

وانضم لنا الممثل والمخرج الأردني محمد الضمور حينما شاهد العمل الأول (عنتر زمانه والنمر) وقال: الآن وجدت ضالتي.

وبعدها اشتغلنا على ثاني عمل وهو (سهرة مع البطل الهمام أبو ليلى المهلهل) من إخراج الضمور، والذي فاز بجائزة الدولة التشجيعية بالأردن (١٩٩٥م) كأفضل عمل، والمسرحية تبدأ بمقتل الزير سالم وحرب البسوس التي استمرت (٤٠) عاماً؛ لأننا في العمل الأول (عنتر زمانه والنمر)، كنا قد توقفنا عند مقتل كليب، فمسرح الفرجة سرد للسير الشعبية في إطار مكشوف بعيداً عن خشبة المسرح، بل يكون العرض في حلقات يستطيع الجميع مشاهدة العرض من أي زاوية.

وفي العام (٢٠٠٣م) قدمت تجربة (آخر منامات الوهراني) موشحة بما أبدعه الشاعر المصري أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام، وقدم العمل بعدة لهجات عربية. وسبق ذلك من أعمال مسرح الفرجة: عبدالله البري، ومعروف الإسكافي، حتى كان آخر أعمال الفرجة في العام ٢٠١٠م، وهو مسرحية (غزالة المزيون)، وبعد ذلك تركت الأردن وقدمت للعمل والإقامة بالشارقة.

فمسرح الفرجة منحني ثقة عالية في ما أقدم، والفضل سيظل لـ(أبو أمينة، وحسن أبو زكر، وأبو زكية).

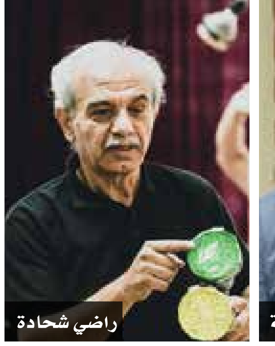
■ **حظيت مسرحية (سأموت بالمنفى) بتغطية إعلامية، وعرض العمل في أكثر العواصم العربية، ما فكرة العمل وما الذي أردت أن توصله من خلاله؟**

– (سأموت في المنفى ـ بدل فاقد) هو عمل مونودراما (مسرح الشخص الواحد)، وهو السؤال الوجودي الذي يدور بداخلي، ومكاشفة مع الذات ومع الآخر.

ففي العام (١٩٩٢م) رأيت شاهدة قبر أخي (فهمي) وقد حملت اسم بلدتي، التي هُجّر أبي وشُردت عائلتي عنها عام (١٩٤٨ كفر عانا)، واكتشفت أن الفلسطيني في المنفى يكتب اسم بلدته الأصلية في فلسطين على شاهدة قبره، وإذا كان السؤال قد باغتني عام (٢٠١١م) في مطار رفيق الحريري ببيروت، وأنا في طريق عودتي إلى عمان، فأدركت أنني عائد إلى بلدي الأردن، الذي هو بدل فاقد عن بلدي الأصلي فلسطين، وأن بيتي في عمان، هو بدل فاقد عن بيتنا في (كفر عانا) بفلسطين، وأن حياتي العملية والعائلية كلها رغم اعتزازي بها، هي (بدل فاقد) عن حياتي التي كان يفترض أن أعيشها على أرض وطني، التحم هذا مع شاهدة قبر أخي، وفجر سؤال الهوية وحقيقة الانتماء، الذي كان يعذبني ودفعت من أجله سنوات من عمري، هذا الوعي أنجب نصاً حراً بعنوان (سأموت في


جورج إبراهيم - زكي طليمات


عدنان طرابشة


راضي شحادة

> **أصدرت بياني حول مسرح الفرجة ولاقى الكثير من التأييد وأيضاً التحفظ من البعض**


من مسرحية سأموت في المنفى


من مسرحية ليلك ضحى

المنفى ـ بدل فاقد)، هذا النص صار واحداً من أهم مكوناتي الفكرية والنفسية، وظل يتفاعل في داخلي من (٢٠١١م) حتى بدأت العمل عليه أواسط (٢٠١٦م)، وكأنه حملٌ قد اكتمل ولا بد من ولادته، مع العلم أن سؤال الهوية لم يغب يوماً عما أعيش وأفعل في المسرح. فسأموت بالمنفى صرخة كي لا نموت بدل فاقد، أو كي لا نعيش بدل فاقد، وهو مرحلة ثانية من عمل قدمته سابقاً (عائد إلى حيفا)، وسيكون هناك عمل ثالث سأشتغل عليه قريباً.

▪ لك تجربة تستحق الوقوف وهي ترجمة عملك (ليلك ضحى ـ الموت في زمن داعش) إلى اليابانية.. فهل حدثتنا عنه؟

– كنت ومجموعة أصدقاء نتبادل الحديث حول خبر صغير، يحكي قصة رجل وامرأة في سوريا انتحرا قبل أن تطالهما يد الدواعش، وترك الرجل رسالة تفيد ما حصل لهما، فقلت للأصدقاء بعد عام سيكون لدي عمل مبني على هذه الفكرة فكان (ليلك ضحى ـ الموت في زمن داعش)، وحينما تقدمت لمسابقة في الأردن فإذا بالعمل يفوز مناصفة مع جبريل الشيخ صديقي القديم، الذي أسست معه أول فرقة وأخرج لي عملاً كتبته، فالتقط النص (الآي تي آي) الياباني أي مشروع (المسرح في مناطق الصراع) فطلبوا النص وتمت ترجمته من قبلهم، ومن ثم فتح باب للتعاون معهم، وقدمت عن العمل في طوكيو عدة ندوات، وبعد عامين تم تقديم العرض.

أما أول عرض للعمل في الوطن العربي فكان في أيام الشارقة المسرحية (٢٠١٨م)، مع فرقة المسرح الحديث، وقدم في عدة عواصم عربية أخرى، وكتبت عنه دراسات، وفي اليابان اعتبر أفضل عمل مسرحي للعام (٢٠١٩م)، وكان يرافق العرض توزيع ورقة على الجمهور ليتعرفوا المفردات العربية والإسلامية.

▪ كيف يرى غنام المسرح الفلسطيني بعيون أبنائه أو من تناوله من المسرحيين العرب؟

– أعتقد أن القضية الفلسطينية لم تغب عن المسرح العربي في كل مسيرته، وبرغم كثرة ما قدمه المسرحيون العرب، فإنه مازال يحتاج إلى الكثير من الضغط على المجتمع الدولي من خلال أعمال تقدم القضية بشكل يجعلها القضية المركزية في العالم. أما الكتاب الفلسطينيون فهم يقدمون مسرحاً مهماً وأعمالاً مغامرة، ولا يفوتني ذكر تجربة أمير نزار الزعبي الذي قدم منذ عامين (من قتل أسمهان)، وهو عمل في منتهى الروعة وأيضاً تجربة فتحي عبدالرحمن، وفؤاد عوض، وراضي شحادة، وعدنان طرابشة، وإيهاب زهدي وجورج إبراهيم، وإدوارد معلم، وغيرهم كثير، فالمسرح الفلسطيني موجود وبقوة، برغم كل الظروف التي تحيط به، ولكن هناك تجارب تستحق الدراسة والإشادة.

▪ ماذا يقول غنام غنام عن الهيئة العربية للمسرح، وخاصة مهرجان المسرح العربي؟

– كثير من الزملاء قالوا إن مهرجان المسرح العربي سد الفراغ، الذي تسببت فيه الأحداث، التي عصفت بالوطن العربي منذ (٢٠١١)، فقد توقف مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة، ومهرجان بغداد، ومهرجان قرطاج، والمهرجانات العربية في عدة مدن وعواصم عربية، ولكن ليس هذا هو سبب بروز اسمه فآليات عمل المهرجان غيرت وجهة النظر لما فيه من فتح الباب للجميع والتقديم الإلكتروني، والتعامل مع النص وليس مع البلدان، وتنقل المهرجان من بلد إلى بلد، أمر ليس بالهين على إدارة المهرجان، وهو أول مهرجان ابتدع البث المباشر للأعمال المشاركة، وتعد جائزة صاحب السمو حاكم الشارقة أيقونة المهرجان لما فيها من دعم معنوي للمبدعين العرب إلى جانب أنه الملتقى الأكبر للفنانين المسرحيين العرب.


غنام غنام مع الزميل حريص

مهرجان المسرح العربي أصبح بوصلة المسرحيين ولديه خطة للنهوض بالمسرح العربي



فرحان بلبل

اللغة العربية
وترجمة المسرحيات

كانت بدايات المسرح الحديث منقولة عن المسرح الغربي، فقد وجب على العرب أن يترجموا نصوصه لأنها عماد أي عرض مسرحي؛ فمارون نقاش اقتبس مسرحية موليير (البخيل) وقدم مسرحيته بالعنوان نفسه، وهذا يعني أنها تُرجِمت له حتى استطاع تقديمها بالشكل الذي قدمها فيه، وأبو خليل القباني قدم عدة مسرحيات أجنبية. وتتالت ترجمات المسرحيات عند الفرق المسرحية وخاصة في مصر وسوريا وكانت لهم طرائق طريفة في الترجمة، فهم يحذفون مشاهد وشخصيات، ويضيفون مشاهد وشخصيات، وما يفعلون ذلك إلا لتقوم المسرحية المترجمة بأمرين:

أولهما أن تناسب أهدافهم الفكرية والتربوية؛ فالغاية من تقديم العرب للمسرح أنه كان جزءاً من عوامل عصر النهضة، فوضعوه في سياق مهام عصر النهضة. وكلما ظهر موضوع جديد في عصر النهضة كان المسرح يتلقَّفه كما يتلقفه بقية الأدباء والمفكرين، وكانت الترجمات تُحوَّر وتُبدَّل لتناسب هذه المهام.

وثانيهما أن تعينهم الترجمات على إدخال الغناء؛ فالغناء كان الوسيلة الأساسية في إقناع الجمهور بهذا الفن الطارئ الذي لم يعرفوه من قبل. وكانت مصر سباقة في هذا التحايل على تطويع هذا الفن لملامسة ذوق الجمهور، وسارت سوريا على غرارها وعلى غرار ما فعله فيها أبو خليل القباني من قبل. ولعل أوضح دليل على هذا مسرحية (شهداء الغرام) المأخوذة عن روميو وجولييت، فقد قام سلامة حجازي، وكان كهلاً، بدور روميو، وقامت منيرة المهدية، ولم تكن شابة، بدور جولييت. وبذلك حفلت المسرحية بالموشحات والمواويل، وعُرِضت المسرحية في دمشق عام (١٩١١م) بعد عرضها في مصر.

ودليل ذلك أيضاً ما جرى في مدينتي حمص، ففي عشرينيات القرن العشرين قدمت إحدى الفرق المسرحية مسرحية (في سبيل التاج) للفرنسي فرانسوا كوليه، لكنها حُوِّلت وبُدلت بحيث تَغيظ المحتل الفرنسي وتهاجمه بأدبه، وقد قُدِّمت أكثر من مرة، وفي كل مرة كانت تُجرى عليها تحويرات وتبديلات حسب الواقع السياسي والنضالي.

وهذه المسرحيات المترجمة، على قلتها، كانت نموذجاً يحتذيه الكتاب في كتاباتهم، وهذا يعني أن ترجمة المسرحيات وتأليفها كانا يسيران معاً؛ فأبو خليل القباني ألف وقدم عدة مسرحيات منها (ناكر الجميل)، و(الأمير محمود)، و(عائدة) التي ترجمها عن الإيطالية سليم النقاش وغيرها.

وكانوا، وهنا المفارقة، يكتبون المسرحيات كما يترجمون، فلم يكن يهمهم اتساق الحدث وتصاعد الصراع ومتانة الحبكة، بل كان همهم أن يتناسب النص المكتوب مع إدخال الغناء والموشحات والمواويل، وكانت حبكتهم الدرامية، فيما يكتبون ويترجمون، ضعيفة مهلهلة. فالأصل عندهم هو الغناء إيصالاً للمضمون الأخلاقي والتربوي.

وكانوا يملؤون تآليفهم وترجماتهم بالسجع والمحسنات البديعية، لأنها كانت مقياس جمال

> بدايات المسرح العربي منقولة عن المسرح الغربي مع محاولات مارون النقاش وأبي خليل القباني

> اضطر المؤلفون إلى الحذف والإضافة في المشاهد والشخصيات بما يتناسب مع الأبعاد الفكرية والتربوية والفنية

الأسلوب في ذلك العصر، وهكذا كان المؤلفون والمترجمون والجمهور، يشكلون وحدة متجانسة استمرت على هذا المنوال، حتى ما بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، حيث انحسر الغناء نهائياً عن المسرح وصارت حبكة المسرحية وقصتها مثار إثارة الجمهور.

منذ ثلاثينيات القرن العشرين أخذت ترجمة المسرحيات، على قلتها، تصبح أمينة لأصولها وأخذ الكتاب، على قلتهم، يكتبون مسرحيات تسير على نهج الدراما المتقنة، متأثرين بالمسرحية الأجنبية ومقلدين لها على اختلاف ما تأثروا به، وما ثَقِفوه من تيارات كتابتها، وبرز منهم عدد قليل، تمكنت مسرحياتهم من دخول خزانة الأدب العربي بجدارة وخاصة في مصر وسوريا.

ولم يصل عقدا ستينيات وسبعينيات القرن العشرين حتى كان أكثر التراث المسرحي الإنساني قد بدأ يُتَرجم إلى العربية، وأخذ الأمر شكل مسلسلات شهرية تصدَّت لها مصر أولاً، ثم تابعتها وزارة الإعلام في الكويت التي بدأت سلسلة ترجماتها تحت عنوان من المسرح العالمي نحو عام (١٩٦٨)، وترجمت ما يقرب من (٣٠٠) مسرحية، كما صدرت مسرحيات مترجمة متعددة في بعض الأقطار العربية.

وبينما كانت المسرحيات المترجمة في عقد ثلاثينيات القرن العشرين، وما بعده حتى أواسط الستينيات تمتاز بنصاعة الأسلوب وجزالته، كانت المسرحيات العربية المؤلفة تمتاز لغتها بالصفات ذاتها. ومن يراجع مسرحيات توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير في مصر، وخليل الهنداوي في سوريا، ويقارن أسلوبهما بأسلوب المسرحيات المترجمة في مرحلتهما تلك، سوف يجد تشابهاً في الأساليب، برغم امتياز كل كاتب وكل مترجم بأسلوبه الخاص؛ أي أن الكتاب يكتبون كما يترجم المترجمون، وأن المترجمين يترجمون كما يكتب الكتاب؛ فكأن الفريقين أعادا سيرتهما الأولى مع بداية التأليف والترجمة، وهذا يدل أكبر دلالة على أن الكتاب العرب كانوا يجيدون احتذاء المسرح الأجنبي في تطورهم لإتقان أركان الدراما.

في ستينيات القرن العشرين، والترجمات تتدفق، مال المسرح العربي إلى البساطة في الأداء وعدم المبالغة، فلم يعد الممثلون يختالون على المسرح ويجلجلون بأصواتهم، بل صار الأداء واقعياً أو قريباً من الواقعية، وهنا ظهرت مجموعة الكتاب الكبار في عدد من الأقطار العربية، وكانت أساليبهم في الكتابة تميل إلى البساطة مع تناسب لغتهم مع الموضوع، وكان المترجمون يكتبون بالأسلوب ذاته، فإذا اقتضى النص التاريخي فخامة في اللغة كان الكتاب والمترجمون يلجؤون إلى الفخامة، نشاهد ذلك في لغة سعدالله ونوس، ومحمود دياب، وعزالدين المدني وممدوح عدوان، كما نجد ذلك في ترجمات جبرا إبراهيم جبرا لشكسبير، وترجمات الهيئة المصرية للكتاب لشكسبير وراسين وأمثالهما.

لكن الاندفاع نحو ترجمة المسرح الأجنبي، جعل المترجمين منذ تسعينيات القرن العشرين يفقدون التأني في الترجمة، وإذا بأساليبهم تضطرب وتفقد صفاءها، وتنحاز بالواقعية إلى الخلل الفني والفكري؛ فكثير من المعاني تضيع، ويفقد القارئ منطقية تتابع الأحداث، وتصبح اللغة عرجاء، فيها من العُجْمة أكثرُ مما فيها من الفصاحة وجلاء البيان، فكأن المترجمين يقومون بالترجمة وهم يركبون سياراتهم أو كأنهم يترجمون وهم في المطبخ يطبخون الطعام، ونجد هذا الخلل الصاعق في الترجمة في كثير من سلاسل الترجمات المسرحية وفي سلسلة المسرح الكويتية. ومع أن وزارة الإعلام الكويتية كانت سخية في الحفاظ على صحة الترجمة فجعلت مع كل مترجم مُراجعاً، فإن الرغبة في الإنجاز السريع، أوقعت كثيراً من المسرحيات المترجمة في الخلل البياني والفكري والمنطقي، وتجلى ذلك في العروض، التي قُدمت من بعض النصوص المترجمة، وقد شاهدت العديد من هذه الأعمال المأخوذة عن نص سيئ الترجمة، فكان فيها خلل لغوي ينتج عنه خلل نغمي في الأذن، وخلل معنوي في الإيصال، وترافق ذلك مع ظهور جيل جديد من الممثلين لا يجيدون الإلقاء المسرحي، وإذا باللغة العربية تتهاوى على خشبات المسارح العربية، بحيث تصبح مثل قرع المطارق، وكان هذا واحداً من أسباب انزلاق المسرح العربي في جميع أقطاره إلى العامية.

إننا نحتاج إلى ترجمة النصوص الأجنبية لأنها لاتزال موجهة لنا، لكن على المترجمين أن يتقنوا فن الترجمة حتى لا تتحول الترجمات إلى مضرة، نرجو ألا نوغل في الوقوع فيها.

> **في ثلاثينيات القرن الفائت بدأت الأمانة في الترجمة والالتزام بالنهج الدرامي**

> **مع سبعينيات القرن الفائت كان التراث المسرحي الإنساني قد بدأ يترجم إلى اللغة العربية**

> **شاب الترجمات الكثير من العيوب ومن أهمها الخلل والاضطراب اللغوي عكس ما أقدم عليه ونوس وجبرا والمدني وعدوان ومحمود**



تحقيق النصوص القديمة لحفظ تراثنا المسرحي

محمد السيد عيد:

المستقبل للثقافة المرئية

قضى الناقد محمد السيد عيد نحو خمسة عقود في حرفة النقد، وكان أبرز ما قدمه جهوده في تحقيق عشرات المسرحيات القديمة، والتي أسفرت عن العثور على نصوص مفقودة لبيرم التونسي، ونجيب سرور، وأمين عطا الله، وتحويل أكثر من (٨٠) عملاً من الأعمال الروائية والكتب التاريخية إلى مسلسلات.



الأمير كمال فرج

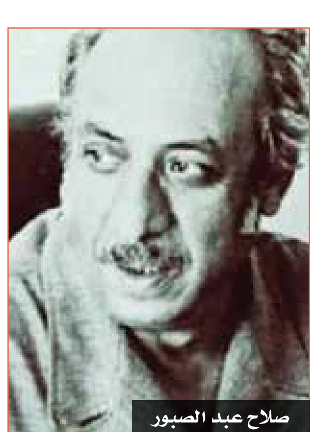
ويتحدث محمد السيد عيد في حواره مع (الشارقة الثقافية) عن بعض ملامح تجربته النقدية، وإشكاليات تحويل الرواية إلى مسلسل، ويرى أن أزمة النقد تاريخية، وأن المستقبل للثقافة المرئية.

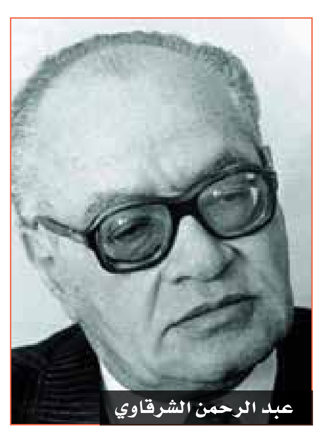
■ **لك أكثر من كتاب عن العلاقة بين التراث والمسرح، لماذا التركيز على التراث المسرحي؟**

– علمونا منذ بدأنا نعي أن فن المسرح في مصر مرتبط بالمسرح الغربي، لكني لا أحب التسليم بما اتفق عليه السابقون، لذلك بحثت عن الملامح الخاصة بنا في المسرح، خصوصاً المسرح الشعري، فوجدت أن هناك علاقة وطيدة بينه وبين التراث، وهذه العلاقة لها أشكال محددة، فوضعت نظرية حول الأشكال التي تتخذها هذه العلاقة، وطرحتها في مقدمة كتابي (التراث في مسرح عبدالرحمن الشرقاوي)، أما في كتابي (التراث في مسرح نجيب سرور الشعري)، فقد بينت كيف تناول نجيب سرور في ثلاثيته سيرة إنسانة (بهية/ رمز مصر)، والسيرة غير الدراما، فالدراما تتناول فعلاً واحداً من أفعال الشخصية، أما ثلاثية نجيب سرور فتتناول حياة بهية، وما طرأ عليها من تغيرات عبر السنين؛ أي أن نجيب لم يكن يقدم دراما، بل شيئاً مختلفاً.

■ **ما هي أسباب اختفاء المسرح الشعرى، وكيف يمكن إحياؤه؟**

– من أهم أسباب غياب المسرح الشعري، خفوت الحركة المسرحية في الوطن العربي، وكذلك عدم جمع الشعراء بين موهبة الإبداع الشعري وموهبة الإبداع الدرامي. لقد حاول شعراء كثيرون، بعد صلاح عبدالصبور والشرقاوي ونجيب سرور، أن يكتبوا مسرحاً شعرياً، لكن معظم إنتاجهم جاء ضعيفاً، لا يرقى لإنتاج هؤلاء الرواد الثلاثة.


صلاح عبد الصبور


عبد الرحمن الشرقاوي

■ **ما سبب اهتمامك بتحقيق المسرحيات القديمة؟**

- تحقيق المسرحيات وسيلة مهمة من وسائل حفظ تراثنا المسرحي، وقد بدأت القصة بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية للشاعر العظيم بيرم التونسي، إذ وجدت بالمصادفة مسرحية مفقودة من مسرحياته الشعرية، تسمى (عقيلة)، وهذه المسرحية قدمت على المسرح عام (١٩٣٢م)، ثم اختفى نصها تماماً، لكني تمكنت من العثور على نسخة الرقابة، في المركز القومي للمسرح، فحققتها ونشرتها، وحفظتها من الضياع.

بعد هذا حققت مسرحية (الكلمات المتقاطعة) لنجيب سرور، وكان نجيب قد توفي، وتركها مكتوبة على الآلة الكاتبة، ثم ضاع نصفها الأول، فبحثت عن الجزء المفقود لدى أسرته، ووجدت مشاهد متفرقة، بعضها كان بخط يد ابن نجيب سرور، الذي لاحظ تهالك الأوراق المكتوبة بالآلة الكاتبة، وبعد ذلك وجدت نسخة أخرى مختلفة لدى أحد تلاميذ نجيب، فاستعنت بها، ورتبت المشاهد بما أتصور أن المؤلف فعله. ثم قمت بتحقيق أوبريت (شهرزاد)، وهذا الأوبريت لم يكن له نص مطبوع، وكانت الفرق تضيف إليه وتحذف منه كما تشاء، فجمعت النسخ المختلفة له، وقمت بتقديم نسخة أظنها أقرب النسخ إلى النص الأصلي الذي لم يعد موجوداً، ورصدت الاختلاف بين النسخ في الهوامش، وحققت مسألة مهمة، هي: من مؤلف الأوبريت الحقيقي؟ وبينت أن الأوبريت كتبه عزيز عيد وليس بيرم التونسي كما هو شائع، وأن بيرم كتب الأغاني فقط، وربما اشترك في ورشة مع سيد درويش وعزيز عيد، في صياغة النص بصورة نهائية.

■ **ما أحدث تحقيقاتك المسرحية؟**

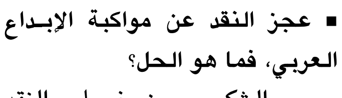
أحدث تحقيقاتي المسرحية كتاب (البرنسيسة ومسرحيات أخرى)، ونشرت فيه سبعة نصوص للكاتب المسرحي المصري اللبناني أمين عطاالله، وهي أولى المسرحيات التي تنشر لهذا الكاتب، وتضم عدداً من المسرحيات يقوم ببطولتها كشكش بيه، وكشكش هو الشخصية الشهيرة التي ابتكرها نجيب الريحاني، وفي الطريق هناك نصوص جديدة للكاتب الكبير أمين صدقي.

> **اختفاء المسرح الشعري بعد رحيل الرواد ظاهرة تسترعي الانتباه**

■ **قمت بتحويل رواية (الزيني بركات) إلى مسلسل تلفزيوني، هل ترى تحويل الرواية إلى مسلسل يضيف إليها أم ينتقص منها؟**

- هذا يتوقف على قدرة كاتب السيناريو، وبالنسبة لي كانت تجربة تحويل رواية (الزيني بركات) إلى مسلسل تلفزيوني عملية شاقة جداً، لأن الرواية تجريبية، ليس فيها تسلسل، وكان عملي فيها شاقاً، إلى حد أن جمال الغيطاني كان يقول إني ألفت الرواية تلفزيونياً، وأفكر في طباعة السيناريو، ليدرس هواة السيناريو كيف يمكن لكاتب السيناريو، أن يقوم بتحويل نص روائي تجريبي إلى مسلسل جذاب.

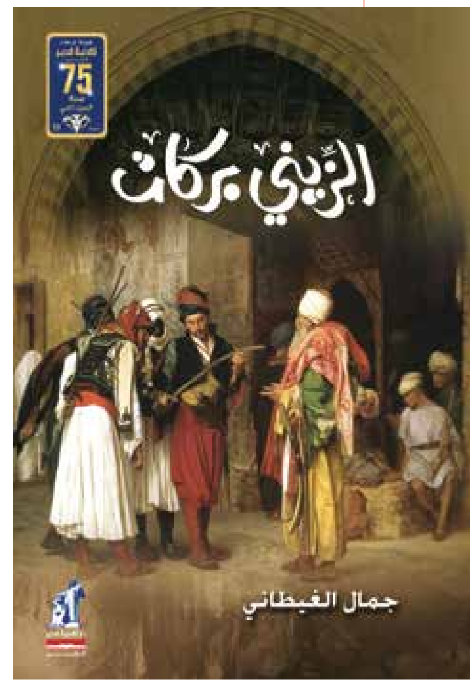
> **قمت بتحويل نحو (٨٠) رواية إلى مسلسلات درامية من أهمها (الزيني بركات)**



■ **عجز النقد عن مواكبة الإبداع العربي، فما هو الحل؟**

- الشكوى من غياب النقد شكوى تاريخية، لا يخلو منها عصر من العصور، وفي عصرنا الحاضر، زاد المبدعون زيادة كبيرة جداً، حتى صار من الصعب على النقاد متابعة أعمالهم، والكتابة عنها، لذلك صارت الشكوى متكررة.

وهناك أعمال كثيرة تظلم بسبب عدم التفات النقاد إليها. وليس سراً أن بعض الكتاب يبحثون عن النقاد، ويحاولون جذب اهتمامهم، والكتابة عن أعمالهم، لكني أظن أن الشكوى لن تزول أبداً.



غلاف الرواية


مشهد من أوبريت (شهرزاد)

■ كيف ترى دور الإذاعة في تقديم الأدب في أشكال وقيم فنية وإعلامية شائقة، يتجاوب معها الجمهور؟

- الإذاعة المصرية الآن تعيش على الماضي، ولا تنتج أعمالاً جديدة، حتى في رمضان الماضي، لم تنتج الإذاعة المصرية عملاً درامياً واحداً، لذلك لا يمكن الحديث عن أي دور للدراما الإذاعية الآن في مجال القيم الفنية والإعلامية.

■ قمت بتحويل عدد من الكتب التراثية إلى أعمال درامية، كيف كانت هذه التجربة؟

- تجربتي كانت رائعة، أذكر أن مقدمة (ابن خلدون) كانت تجربتي الأولى في الكتابة للإذاعة، وكانت الإذاعة المصرية وقتئذ تذيعها على أكثر من محطة في اليوم الواحد، وتم توزيع المسلسل في الوطن العربي، واستقبل الناس والنقاد المسلسل استقبالاً ممتازاً، وصرت مشهوراً بعد أول مسلسل.

أما (الخطط المقريزية) فقد كان مسلسلي الثاني، وفزت عنه بالجائزة الذهبية في مسابقة نظمتها الإذاعة بمناسبة عيدها الخمسيني، وواصلت الطريق، فقدمت بعض الكتب، مثل: بدائع الزهور في وقائع الدهور لابن إياس، وأعددت بعض أعمال الرواد، أمثال: نجيب محفوظ، وإحسان عبدالقدوس، وثروت أباظة، ونجيب سرور، وجمال الغيطاني.

■ بعد التطور الذي شهدته وسائل الاتصال، ألا ترى أن هناك أزمة في الأدب الموجه للطفل؟

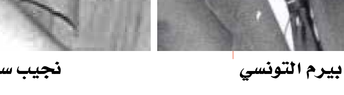
- نحن نعيش عصر الثقافة المرئية، والإنترنت من أهم عناصر هذه الثقافة، لا بد أن نعترف أيضاً بأن الأطفال هم جيل التكنولوجيا الجديدة، والآباء والأجداد الآن، يلجؤون للأحفاد لحل المشاكل الخاصة بالكمبيوتر والإنترنت. وقد تغيرت علاقة الأطفال بالكتاب المطبوع والمجلة، ولم يعودا وحدهما يمثلان مصدر ثقافة الطفل.

والطفل الآن هو ابن الثقافة المرئية: قنوات التلفزيون، واليوتيوب. وأحفادي الآن لا يعبرون عن أنفسهم، من خلال الورقة والقلم، لكنهم يبدعون فيديوهات، ويبتكرون شخصيات تشبههم، وينشئون قنوات خاصة بهم على اليوتيوب... إنهم جيل مختلف، يستخدم وسائط مختلفة.

نعاني أزمة نقد تاريخية والشكوى متكررة في كل العصور

الإنترنت أصبحت مصدراً لثقافة الطفل إلى جانب الكتاب والمجلة



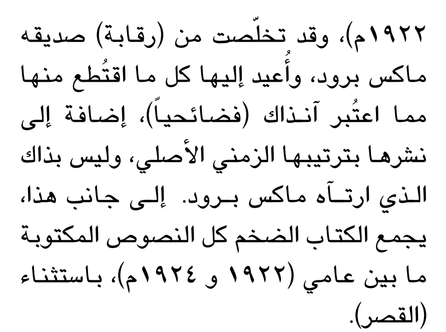


جمال الغيطاني — بيرم التونسي — نجيب سرور

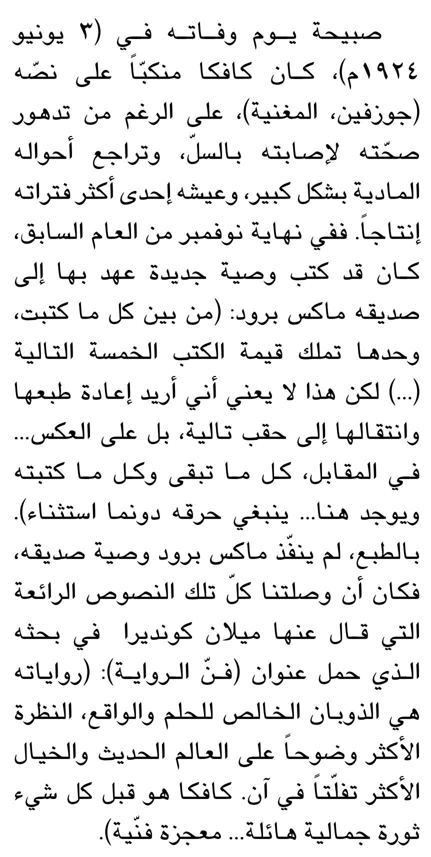
نسيم



نجوى بركات



«يوميات» كافكا الكاملة



صبيحة يوم وفاته في (٣ يونيو ١٩٢٤م)، كان كافكا منكبّاً على نصّه (جوزفين، المغنية)، على الرغم من تدهور صحّته لإصابته بالسلّ، وتراجع أحواله المادية بشكل كبير، وعيشه إحدى أكثر فتراته إنتاجاً. ففي نهاية نوفمبر من العام السابق، كان قد كتب وصية جديدة عهد بها إلى صديقه ماكس برود: (من بين كل ما كتبت، وحدها تملك قيمة الكتب الخمسة التالية (...) لكن هذا لا يعني أني أريد إعادة طبعها وانتقالها إلى حقب تالية، بل على العكس... في المقابل، كل ما تبقى وكل ما كتبته ويوجد هنا... ينبغي حرقه دونما استثناء). بالطبع، لم ينفّذ ماكس برود وصية صديقه، فكان أن وصلتنا كلّ تلك النصوص الرائعة التي قال عنها ميلان كونديرا في بحثه الذي حمل عنوان (فنّ الرواية): (رواياته هي الذوبان الخالص للحلم والواقع، النظرة الأكثر وضوحاً على العالم الحديث والخيال الأكثر تفلّتاً في آن. كافكا هو قبل كل شيء ثورة جمالية هائلة... معجزة فنّية).

وبالفعل، كافكا هو هذا حتى في دفاتره الشخصية (يوميات) التي صدرت له أخيراً بترجمة فرنسية جديدة وكاملة في بداية هذا العام (ترجمة روبير كان – دار **Nous**)، وذلك إثر صدوره في نسختين سابقتين عن دار غراسيه، الأولى في العام ١٩٤٥، ثم الثانية موسّعة في العام (١٩٥٤م). أما المختلف ما بين الطبعتين الأوليين، و(يوميات)، فهو أن الطبعة الأخيرة تجمع للمرة الأولى الدفاتر الاثني عشر، التي دونّها كافكا في الفترة الممتدة ما بين (١٩١٠ و ١٩٢٢م)، وقد تخلّصت من (رقابة) صديقه ماكس برود، وأُعيد إليها كل ما اقتُطع منها مما اعتُبر آنذاك (فضائحياً)، إضافة إلى نشرها بترتيبها الزمني الأصلي، وليس بذاك الذي ارتآه ماكس برود. إلى جانب هذا، يجمع الكتاب الضخم كل النصوص المكتوبة ما بين عامي (١٩٢٢ و ١٩٢٤م)، باستثناء (القصر).

يتناول كافكا في (يوميات) علاقتَه بالكتابة، (التوتّر الفظيع والفرح، كلما انفلتت القصة أمامي، كما لو أني أشقّ المياه)، أحلامَه وكوابيسَه وجسده وأوجاعه وحضور الأرق وغياب النوم. عام (١٩١٠م)، كان كافكا في عامه السابع والعشرين، وكان يقرأ ديكنز وسترينبرغ (سترينبرغ يغذيني)، ويوميات غوته، (فكرة منظر هادئ ومنتظم تستقرّ). كان يرتاد نادي لوسيرنا ومقهى ميشنا، يتنزّه برفقة أخته، ويحكي عن كافة تفاصيل حياته، نوبات غضب والده، الجارات، الشارع، الصيحات، السماء. كان يعمل صباحاً في (مكتب) يرغب بتركه، ويتغيّب أحياناً لكتابة رواية. ينام بصعوبة بالغة، يعاني نوبات صداع، كما يشكو من الوهن والانقطاع عن الكتابة، لكنه كان يكتب، يجب أن يكتب. (أشدُّ الكلمات كما لو أنها تأتي من الهواء الفارغ). (اليوم، أخشى حتى أن أوجه الملامة لنفسي لأن الهتاف بها في مثل هذه الأيام الخاوية سيصنع صدى مخيفاً). (أيقظني صباح خريفيّ بارد مع ضوء أصفر شق الطريق بالقوة عبر النافذة شبه المغلقة، والتحليق بعد أمام زجاج النوافذ، قبل السقوط بذراعين ممدودتين وبطن منفوخة وفخذين مثنيين إلى الخلف على شاكلة صواري السفن القديمة). هذا سيبدو واضحاً من (يوميات) أن كافكا لم يكن يتّبع مخطّطاً في الكتابة، بقدر ما كان يهدف إلى بلوغ ما أمكن من السيولة، فهو لم يكن يراجع مخطوطاته، ولا يقوم بتعديلها أو بإضافة أية مقاطع لاحقة إليها. جلّ ما كان يسعى إليه هو إدراك مثاله في الكتابة مجدداً، عندما تمكّن من أن يُنهي في ليلة واحدة (٢٢–٢٣ سبتمبر ١٩١٢م) وبدفقٍ تواصل من العاشرة مساء وحتى السادسة صباحاً أقصوصة (الحُكم) على دفتر من دفاتر يومياته، التي كان يضمّنها كل ما يرد في ذهنه، من دون التمييز بين كونها نصوصاً أدبية أو انطباعات يومية. في فترته الأخيرة (١٩٢٢–١٩٢٤م)، نقع على نصوص تنقطع فجأة، أو على نسختين من القصة نفسها، من دون تميّز فروقات ما بينهما، أو أحياناً على تكملة ما كان قد توقف فجأة عن كتابته، وهو ما يشير إلى تأرجحه الدائم بين شعورين متناقضين متعادلين: الإحساس بالسهولة والصعوبة، بالانقطاع والدفق، بالمرض ورغبة الحياة، ما يعني أنه ككاتب، لم يكن ينحو إلى بناء (نتاج) أدبي بالمعنى الكلاسيكي للكلمة.

أخيراً، وعلى الرغم من ضخامة الكتاب، فليعلم القارئ أن بإمكانه الدخول في (يوميات) كافكا كمن يزور منتزهاً أو غابة ويتقدّم فيهما، من دون أن يقصد وجهة بعينها، وهو سوف يُجازى باقترابه أكثر من النبض الأول (الكافكاوي)، ناهيك عن دعوته لإعادة قراءة بعض رواياته المذكورة أو المكتوبة على دفاتر يومياته، مثل (الحكم)، و(المحاكمة)، و(مستعمرة العقاب).

يقول: (حياتي هي التردّد ما قبل الولادة)... (أنا أمام الحدود النهائية التي ينبغي لي أن أجلس ربما أمامها خلال سنوات، لكي أستطيع من ثم إعادة كتابة قصة جديدة ستبقى بدورها غير منتهية).

> **كافكا قبل كل شيء هو ثورة جمالية ومعجزة فنية**



تبنت المواهب والكفاءات الشابة

د. هدى وصفي:

أشعر بزهو لاستحقاقي تقدير الدولة بالإجماع

من أبرز الشخصيات المصرية والعربية في الفكر والأدب والنقد الأكاديمي، أطلقوا عليها لقب (أم المسرحيين الشباب).. تولت منصب العضو المصري والعربي بمنظمة اليونسكو عام (١٩٩٢م)، وإضافة إلى رئاسة لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، فقد شغلت العديد من المناصب الإدارية، منها: مديرة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٩٩٠م)، ومديرة مركز الهناجر للفنون من (١٩٩٢ إلى ٢٠١٢م)، كما تولت إدارة المسرح القومي من (١٩٩٥ إلى ٢٠٠١م)..

ضياء حامد

منذ صغري وأنا مغرمة بالمسرح ومفتونة بسحر الصورة والحركة والأداء

أثرَتْ المسرح المصري والعربي والعالمي بدراساتها وترجماتها، كما أنها ركن من أركان المسرح التجريبي والقومي.

حصلت على العديد من التكريمات منها، وسام عيد العلم من الرئيس الراحل جمال عبدالناصر (١٩٦٢م)، ووسام فارس في الفنون والآداب من الحكومة الفرنسية (١٩٩٣م)، ووسام قائد في الفنون والآداب من الحكومة الإيطالية (٢٠٠٧م)، وحصلت أخيراً على جائزة الدولة التقديرية في مجال الفنون من المجلس الأعلى للثقافة عام (٢٠٢٠م).

▪ شغفك بالمسرح بدأ منذ الصغر.. كيف كانت بداية دخولك عالم المسرح؟ ومن الذي شجعك على ذلك؟

– قد يفاجأ البعض بأني شاركت في تمثيل بعض العروض وأنا طفلة، ولم يقتصر على الحضور فقط، فقد مثلت دوراً صغيراً، وأنا مازلت طفلة في مسرحية (ماكبث) جُمَل بسيطة نطقت بها، ولكن طبيعة الدور الذي قمت به كانت تستلزم وجودي على مدار العرض كله، وهكذا كنت حاضرة، فيما تتابعت المشاهد أمامي في حضور مزدوج ممثلة ومتفرجة معاً، وكان جدي مغرماً بالمسرح ويصطحبني معه كثيراً لحضور المسرحيات في تلك المرحلة المبكرة، ومن هنا جاء شغفي بتلك العوالم المتخيلة المدهشة، وافتتاني بسحر الصورة والحركة والأداء، وعندما تخصصت في الدراسة كان اختياري طبيعياً للمسرح وتاريخه وحواره عبر الثقافات، سواء كانت العربية أم الغربية.

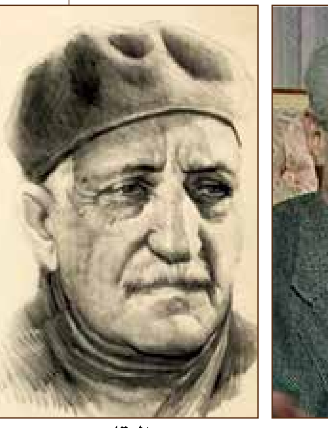
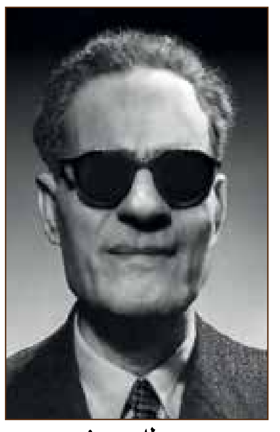
نجاحي في تأسيس وإدارة مركز الهناجر مرتبط بالوعي والمعرفة ومتصل بالخبرة الإدارية المتطورة

▪ تجربتك مع مركز الهناجر تجربة ناجحة وأسهمت في تقديم جيل جديد من المسرحيين الشباب، وبرز من خلالها تيار (المسرح المستقل).. ما هو سر نجاح هذه التجربة خاصة أنها شهدت تراجعاً بعد تركك لمركز الهناجر؟

– إدارة المؤسسات الثقافية مثل أي تجربة، ربما تكون مرتبطة بالوعي والمعرفة، ومتصلة بخبرات إدارية متطورة، ولكنها تتجاوز في حركتها وتطورها ذلك كله إلى التفاعل مع النظام المعرفي المهيمن والتحاور مع السياقات الاجتماعية المتحولة.

وبشكل مجمل ففي المرحلة الزمنية التي تم تأسيس الهناجر فيها، كانت هناك رؤية لطبيعة العمل الثقافي ودور المؤسسة الرسمية

التدريس الجامعي والعمل في المسرح القومي شكلا نسيج الحياة المتداخل الذي صاغ تجربتي


سعدالدين وهبة — العقاد — طه حسين

في تفعيله وتطويره ربما كان الهناجر واحداً من التجسدات الأساسية لهذا المشروع، ولكنه لم يكن وحده منفرداً أو استثنائياً كانت، هناك فعاليات وأنشطة أخرى شكلت في مجملها حركةً وسياقا فاعلين، بالنسبة إلي أستطيع الإجابة بيقين نسبي وهو أنني كنت أمتلك تصوراً، وكنت أريد اختباره في واقع متحول وكنت أريد المشاركة في تأسيس مشروع حداثي مسرحي ومعرفي قائم على حق التعدد والاختيار وحرية الاختلاف وصنع قيم التقدم، وكان المسرح هو التجلي الأعمق لهذه التجربة والمساحة الأوسع لاختبار معطياتها الفكرية والنقدية، وكانت إدارتي مرتكزة على مستوى الإجراءات والرؤية معاً إلى طرح واختبار مقومات مشروع ثقافي قائم على تصور معين لدور الدولة والفعاليات المستقلة، والاستجابة لطموحات المجموعات الشابة التي تتوالى على المشهد الثقافي الراهن بجملة موجزة (تأسيس سلطة الثقافة لا ثقافة السلطة)، من خلال مسرح الهناجر دعمت تجارب الفرق الحرة وأسهمت في تأكيد تجربتها وتناميها الفني، ولا أتصور أن تراجع الفرق الحرة وشحوب وجودها الآن راجع إلى انزواء مركز الهناجر أو خروجي من إدارته، ولكنها مجموعة من التعثرات الإدارية والإخفاقات والتراجعات الفكرية المختلفة، هي ما أفضت إلى انكسار التجربة وخفوتها.

■ **تنقسم حياتك العملية إلى مرحلتين؛ مرحلة التدريس بالجامعة، ومرحلة الإدارة متمثلة في مركز الهناجر والمسرح القومي، أيهما أقرب إليك ولماذا؟**

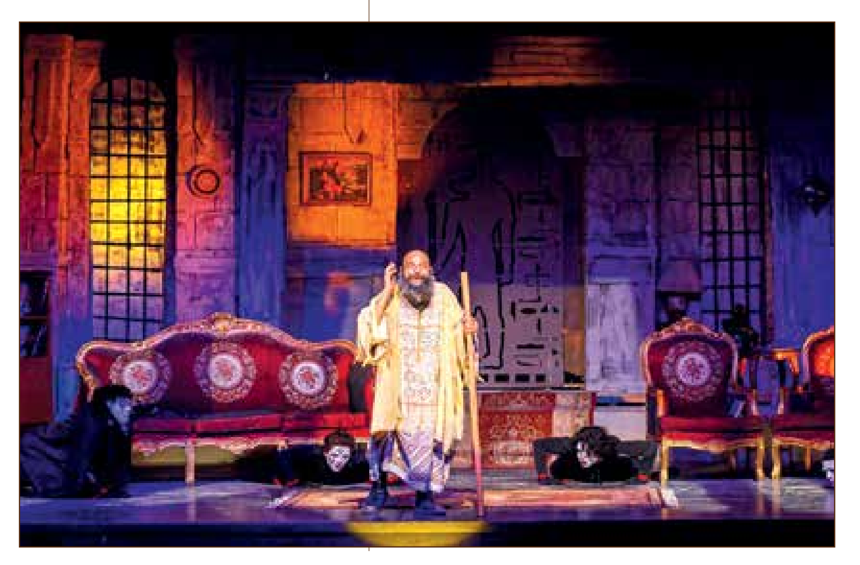
– هناك خطان شَكلا نسيج الحياة بالنسبة إلي، ولكنهما لم يكونا خطين منفصلين، بل كانا متداخلين ومتمازجين؛ فقد عملت بالتدريس ولا أزال في قسم اللغة الفرنسية بآداب عين شمس، كما أنني اشتغلت على مدار سنوات متصلة بإدارة المؤسسات الثقافية، سواء في الهناجر أو القومي، وظل هذا الخط قائماً ومتصلاً، وقد يبدو ظاهرياً أن الخطين؛ العلمي والعملي منفصلان ولكنهما ليسا كذلك، فقد صاغا تجربة الحياة بشكل عضوي ومتداخل ومركب، وقد حاولت إدارةَ المؤسسات الثقافية بمنهج علمي مستمد من تكويني بوصفي أستاذة جامعية، كما سعيت إلى ربط المادة الدراسية وقاعة المحاضرة بحركة الحياة خارج أسوار الجامعة، اتصالاً بتجربتي في العمل العام، هي مراحل قائمة على الاتصال والمزج، وليس على التعاقب والانفصال، والخطان قريبان إليَّ؛ الجامعة والمؤسسة الثقافية، المدرج والمسرح، البحث العلمي والممارسة العملية، كلاهما يشكل المجال العام المفتوح والمتعدد، وبالنسبة إلي ما هو أقرب إليَّ وأحب، كان الإنجاز والتحقق، فحين أنجح في تطوير عمل أو تحقيق إضافات نوعية لما أقوم به، سواء كان بحثاً علمياً أم عملاً عاماً، فإن هذا ما كان يشعرني بالوجود الحي ويمثل دافعاً مضافاً.

■ **قمت بترجمة العديد من الأعمال المسرحية من العربية إلى الفرنسية وبالعكس.. ما دور ترجمة الأعمال المسرحية في دعم حوار الثقافات؟**

– تجربة المسرح وتياراته المتعددة هي المرايا التي تتبدّى عليها صور الثقافة، هي التجلي الأكثر امتداداً وعمقاً لحركة العقل الإبداعي وتحولات البنية المعرفية والاجتماعية، وفي الثقافة العربية الحديثة كان المسرح ربما أكثر من غيره من الفنون الأخرى هو الذي تجسّد على خشباته الإشكالية المزدوجة؛ أعني العلاقة مع الغرب والعلاقة مع التراث. ربما لهذا كانت بداياتي العلمية هي البحث في اقتباسات محمد جلال لموليير ونظرت إليها باعتبارها حواراً وتفاعلاً بين ثقافتين. ليست المسألة هنا تحويل نص من لغة وسياق إلى لغة وسياق مغايرين، ولكنها استكشاف للشكل واستقراء للواقع معاً،


هدى وصفي

في ترجماتي المسرحية انتبهت إلى أن المسرح أكثر من بقية الفنون يجسد الإشكالية المزدوجة في العلاقة بين الغرب والتراث







من مسرح الهناجر

كان هذا ما حاولت بحثه واستقصاءه بشكل منهجي منطلقة من هذا التصور، الاقتباس ليس تحويل نص بقدر ما هو جدل مع واقع راهن واشتباك مع ثقافة أخرى، انتقلت بعد ذلك إلى مرحلة ثانية حاولت فيها اختبار المعطيات المعرفية والمنهجية للاتجاهات الحديثة في النقد على نصوص منتجة في سياق ثقافتنا نحن، فدرست نصاً لسعد الدين وهبة من خلال المنهج السيميولوجي أي من خلال قراءة العلامات وبخاصة المتحولة منها، وبحثت في نصوص نجيب سرور من خلال منهجية رؤية العالم لدى لوسيان جولدمان، فدرست البنية الدلالية والوعي الممكن والوعي الفعلي وغير ذلك، وهكذا لم أنظر إلى الثقافتين العربية والغربية باعتبارهما تمثلان تراثين مختلفين، قطعاً هناك اختلافات جذرية بينهما، ولكني كنت معنية أكثر بالعلاقة بينهما، كانت التيارات النقدية الغربية تمثل لي أداة منهجية، في ما كانت الكتابات العربية انعكاساً للحياة وتجلياً للعقل.

■ **نلت العديد من الجوائز والتكريمات، كان آخرها جائزة الدولة التقديرية في مجال الفنون.. ماذا تعني لك الجوائز؟**

– جائزة الدولة التقديرية في تصوري هي أهم جائزة تمنحها الدولة المصرية، فهي بحكم تسميتها، تعكس تقدير الدولة بكل ما تحمله من تاريخ وقيمة رمزية وحضور اجتماعي لشخصية، يمثل إنتاجها الأدبي أو الفني أو الفكري إضافة نوعية وإسهاماً متميزاً، هذه الجائزة حصل عليها طه حسين والعقاد والحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وأم كلثوم وغيرهم، أشعر بزهو شخصي أن يكون اسمي معهم وأن تجمعني بهم باقة واحدة وقائمة مشتركة، تلك قيمة الجائزة عندي لأنها تقدير من الدولة المصرية العريقة وأعتبرها دون مبالغة أهم جائزة عربية.

وبالنسبة إلي، فإنني قطعت مشواراً طويلاً، ومشيت على طريق ممتد ومتعدد، لكي أصل إلى تلك النقطة، ولكي أنال استحقاقاً يراه كثيرون متأخراً، وأنا لا يعنيني الوقت قدر ما يهمني التقدير ذاته. سأذكر لك واقعة أسعدتني كثيراً، ففي جلسة التصويت على الجائزة، وعندما ظهر اسمي مرشحة للجائزة، كان الإجماع كاملاً، والاتفاق عاماً، كل من في القاعة صوت على استحقاق الاسم دون مهلة تفكير، شعرت بأن تجربتي التي شملت البحث العلمي والنقد التطبيقي والترجمة والعمل الثقافي العام، لم تكن بلا صدى وأن خطواتي لم تمر بلا أثر، تلك قيمة الجائزة ومعناها الدائم والباقي، أن تمتد يد لك في نقطة على الطريق بزهرة، وأن يطرق أحد بابك فقط ليقول لك شكراً.

تنوع الأنشطة والفعاليات والتوجه نحو الجمهور لا النخبة وراء نجاح معرض القاهرة الدولي للكتاب

أقدر جائزة الدولة التقديرية لأنها تعكس القيمة الأدبية والرمزية للمبدع



أنور محمد

نضال سَيْجري

الممثل الذي يختلق الصعقة البصرية في ما نرى ونسمع

نضال سيجري (١٩٦٥-٢٠١٣) ممثل ومخرج مسرحي وسينمائي سوري، حاول في تجربته الفنية أن يكون ضد التلف والخراب والانحطاط والهزيمة والخسارات والجوع والشبع، والسقوط في الثقب الأسود. وهذا ما ترك أثراً جمالياً له عند المُشاهد كما المتفرِّج. فهو يمثل، يستحضر ولادة حياة روحية من مادة الحياة اليومية، يُصنّعها، يَصنعها، يبثُّ فيها الروح روحنا، فنندمج في المشهد. وهو بذلك يقوم بتجميع الأحاسيس والمشاعر ويضغطها، يضغطها لنراها بتلك الحيوية الجمالية؛ إنّها مشاعرنا وأحاسيسنا قبل أن تحترق بنار البشاعة. نضال سيجري، يمثل استجابة سيكولوجية للشخصية التي يؤدي دورها، أكانت الشخصية شريرة أم خيِّرة، فنرى كيف يمثل الممثل، ويترك التمثيل يُؤثِّر فينا، لأنَّ التمثيل هو عملية إبداعية مستمرَّة.

أول مشاركة تلفزيونية له، بعد أن تخرّج في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، كانت في مسلسل (الشريد) من إخراج غسان باخوس عام (١٩٩٢)، ثم تتالت مشاركاته إلى أن بلغت نحو ثمانين مسلسلاً، منها: طرائف أبي دلامة (١٩٩٣)، الحنطة وبس (١٩٩٨)، سيرة آل الجلالي (١٩٩٩)، أبناء القهر، قانون ولكن، بقعة ضوء، عشتار، ليالي الصالحية، عصر الجنون، الظاهر بيبرس، أهل الغرام، كوم الحجر، ضيعة ضايعة الذي مثل فيه دور أسعد خرماشو وهو أهم وأبرز أدواره التي قرّبته من الناس. وفي السينما له عدَّة أدوار في أفلام مثل: (الطحين الأسود، حادثة على الطريق، رقصة الغراب، سيلينا). كما قام بإخراج فيلم (طعم الليمون).

في المسرح مثّل أدواراً عديدة، وهي الأدوار التي بدا فيها ممثلاً يلعب بمهارة محترف على خشبته، مثل مسرحية (كاليجولا) إخراج جهاد سعد، السفربرلك، شو هالحكي، الغول، تخاريف، أصوات الأعماق، مات ثلاث مرات، و(حمَّام بغدادي) بالاشتراك مع الممثل فايز قزق إخراج جواد الأسدي، وهو أحد الأدوار الصعبة الذي كان بمثابة امتحان في كشف المزيد من قدراته، رأينا قفزات لحنية، شطحات، سلاسل أنغام مدوزنة تسيل أحاسيس من على جسده. فهو ممثل يُهندس، يبني جملته التمثيلية إن كان على خشبة المسرح أو في المشهد التلفزيوني، فتظهر تلك القوّة العقلانية في الحوار والحركة، وهي بروح الجدية واللهو الساخر، وكأنه يُفرغ أفعالاً/ أوضاعاً كنا نحتبسها في ذواتنا ولا نقدر على إطلاقها.

نضال سيجري يرسم، يمثل، فنحن مع حركية متتالية، مع تشكيلات مستمرة في اصطراعها، مع استجابات حسِّية لأبعاد الشخصية التي يؤديها نفسياً وعاطفياً وعضلياً. لا مناطق (سكون) مهما بدا جسده ثابتاً، فالحركة ذات الدلالات اللئيمة الساخرة الناقدة، والتي لا تخضع للضرورة الجسدية، هي ما يذهب إلى تحقيقها، باعتبارها حاجة نفسية تعبيراً عن ألم/ حزن، أو فرح شخصي. نضال سيجري يسرد ولا يوصِّف، بل (يختلق) الحقيقة، ويُقشِّر عنها دور المزيّف والمزوِّر والباطل والكذّاب والغشّاش والمفتري والخائن؛ الذين بنوا على أرواحنا كل تلك الكسور والانكسارات والثلوم؛ والجراح، والهزائم، والخسارات التي تذلّ إنسانيتنا. وتراه يمثّل، يتحرك، ينقلنا، يتنقّل بنا من مشهد احتمالي قد تقع أو وقعتَ فيه، إلى لقطة من فعلين مُضمر وممكن، بغاية الإدراك الحسّي ليحقّق الرغبة والدهشة.

السينما والمسلسل والمسرح، ليست مؤلفاً ومُخرجاً، هي الممثّل، أو هي الصورة الكاريكاتيرية؛ البورتريهات التي يصنعها الممثل في الفضاء الفني المفترض. فكل حركة إذا كان ممثلاً مثل (خالد تاجا) كمثال، و(نضال سيجري)، فهو يخفي معنى سريّاً فيها- في حركته، وما إن يلتقطها المتفرّج، حتى يحدث ذاك (الغرام) بين المتفرّج/المُشاهد، والممثل- يحدث

التوحيد، تلك العلاقة الروحانية، الفرحة بالقبض على الجمال، حتى لو كان ما يمثله الممثل فعلاً قبيحاً، لأنّ هذا الفعل ونقيضه الجمال؛ هو نتاج صراع، نتاج حبكة كونية تعيد إليه قوّته الإنسانية. فالتمثيل ليس فعلاً آلياً، هو بحث عن (معنى) لا نهائي، هو كشف لسرٍّ يُفضي إلى سرٍّ آخر، وذلك بتأثير القوّة الروحية للممثل؛ والممثل يمثل أدواراً تعيد إلينا الحقيقة.

الممثل؛ ولنلاحظ نضال سيجري، في مسلسل (ضيعة ضايعة)، كما في مسرحية (حمّام بغدادي) مع الممثل فايز قزق، ليس ظاهرةً لغوية، مع أنّ الكلمات يمكن أن تفعل أشياء وأشياء، التمثيل ليس حواراً، كلماتٍ، ألفاظاً.. هو أيضاً حركة، صورة مليئةٌ بالإشارات الصامتة متعدّدة المعاني، والمجازات والومضات ذات الغايات الإنسانية. نضال، يقوم بعملية تركيبية صياغية فنرى طاقاته الكامنة تملأ المشهد؛ نرى مشهداً راهناً هو ما عليه، وفي غاية التكثيف والعمق الأدائي: نريد العدالة، الحق، الفرح، السرور، المتعة، الصدق، الصراحة، الصداقة، الأخوّة، السلام.. لكنه برغم ما يبذل من جهد فكري نفسي وعضلي، يخفق ويخيب في تحقيقه، لتبقى الحركة مستمرّة، ولتبقى أكثر فاعلية، لأنّ الإصابة والتصويب هو عند المُشاهد كما عند المُتفرِّج.

في مسرحية (حمَّام بغدادي)، يمثل نضال سيجري دور رجل عراقي (حميد)، يعمل مع شقيقه (مجيد) فايز قزق، سائق سيارة أجرة بين مدينتي عمّان وبغداد. حميد يكره مجيد، كونه يشتغل مُخبراً للمحتلين الأمريكان، فينشأ بينهما صراع يكاد يكون دامياً؛ نضال يحوِّل الزمن العائلي في صراعه إلى زمن وطني، كلا الممثلين حقّق أكثر من ذروة. وترى هناك نديَّة في التمثيل بين الممثلَيْن، نضال يُصيِّر (الكلام) فعلاً يكشف عن وجعه الوطني العراقي، فلا ينجذب إلى الخيانة؛ إلى العمالة مع المحتلين الأمريكان، التي يريد أن يدفعه إليها أخوه مجيد. نضال يدغم ما (نسمع) مع ما (نرى)، ويتبارى فيها مع فايز، فنرى ارتعاشاتهما في مشهد أرضي على خشبة المسرح، إنّما ليعبران به إلى السماء. نضال يريد دفن الخيانة، لاشكّ أنّ المُخرج جواد الأسدي له لمساته، ولكنه الممثل الذي يختلق الصعقة البصرية فيما نرى وما نسمع؛ إبصارٌ ونُطق وخَلْق.

ونرى بعضاً من هذا في مسرحية (أرامل على البسكليت) وهي من إخراج جواد الأسدي، يلعب فيها دور امرأة عجوز (الجدّة) مع ممثلتين: كارول عبود ونَدين جمعة؛ ينتهي العرض، ولا تعرف أنّ الجدّة هو الممثل نضال سيجري، هو ذكرٌ، وليس أنثى على كثرة الإناث اللواتي بمقدورهن تأدية الدور، ولكن ليس ببراعة نضال، فقد كان يتفلسف، يُفلسف الدور، فالأنثى هي رَحِم الذّكَر، وها هو في هذا الدور ينتزع أنوثتها من ظلمتها الطبيعية، ويسردها على الخشبة، فتنتشر نورها فوق السطح وقد انسحب من العمق، فنرى كوناً مادياً بروح نضال يتحرك وبأفعالٍ/ حركاتٍ قصدية.

نضال سيجري؛ ممثل، وإن التقط الموت، أو هو يلتقط الموت في الصورة التي يتحرّك فيها، لكن لنشهد معه ميلاد الحياة؛ تمويت اقتصادي، اجتماعي، أخلاقي يطحن الإنسان، ولا حقّ لأحدٍ أن يطحنه أو يسحقه. في (ضيعة ضايعة)، لا ننكر دور المخرج الليث حجو، ولا دور المؤلِّف ممدوح حمادة، ولا دور زميله باسم ياخور، وبقية الممثلين.. نضال كان يختلق شخصيةً سوريةً سورية، ولكنها إنسانية، وهي تسرد ألمها وجمالها بسلوك عقلاني، فما يجري مع أسعد/نضال من استغباء له، فيتحول إلى أضحيةٍ، قربانٍ، هو استغباء القوي القابض على حياة الضعيف، وهذا ما كان (يلعبه) نضال سيجري، فنرى حواسه الشخصية، وهي تتضامن مع الصيرورة العقلية في الزمان والمكان، وفي صورة ممتلئة بالفكر، الذي يشكِّل مادة الحياة اليومية للناس، الذين يرغَمون على الخضوع لرغبة القوي/ القوّة، وهو ينشرها متحدياً في فضاء المشهد، وفي علامات بصرية وصوتية، بقدر ما تخضع للضرورة الجسدية، بقدر ما هي رغبة وتعبير، لتحقيق صدمة نفسية وعاطفية بغاية الجمال لدى المُشاهد.

> **حاول كممثل ومخرج مسرحي وسينمائي أن يكون ضد التلف والخراب والخسارات والسقوط**

> **استحضر ولادة حياة روحية من مادة الحياة اليومية**

> **السينما والمسلسل والمسرح ليست مؤلفاً ومخرجاً بل الصورة التي يضعها الممثل في الفضاء الفني المفترض**

> **اختلق شخصيات إنسانية تسرد ألمها وجمالها بسلوك عقلاني بغاية جمالية**

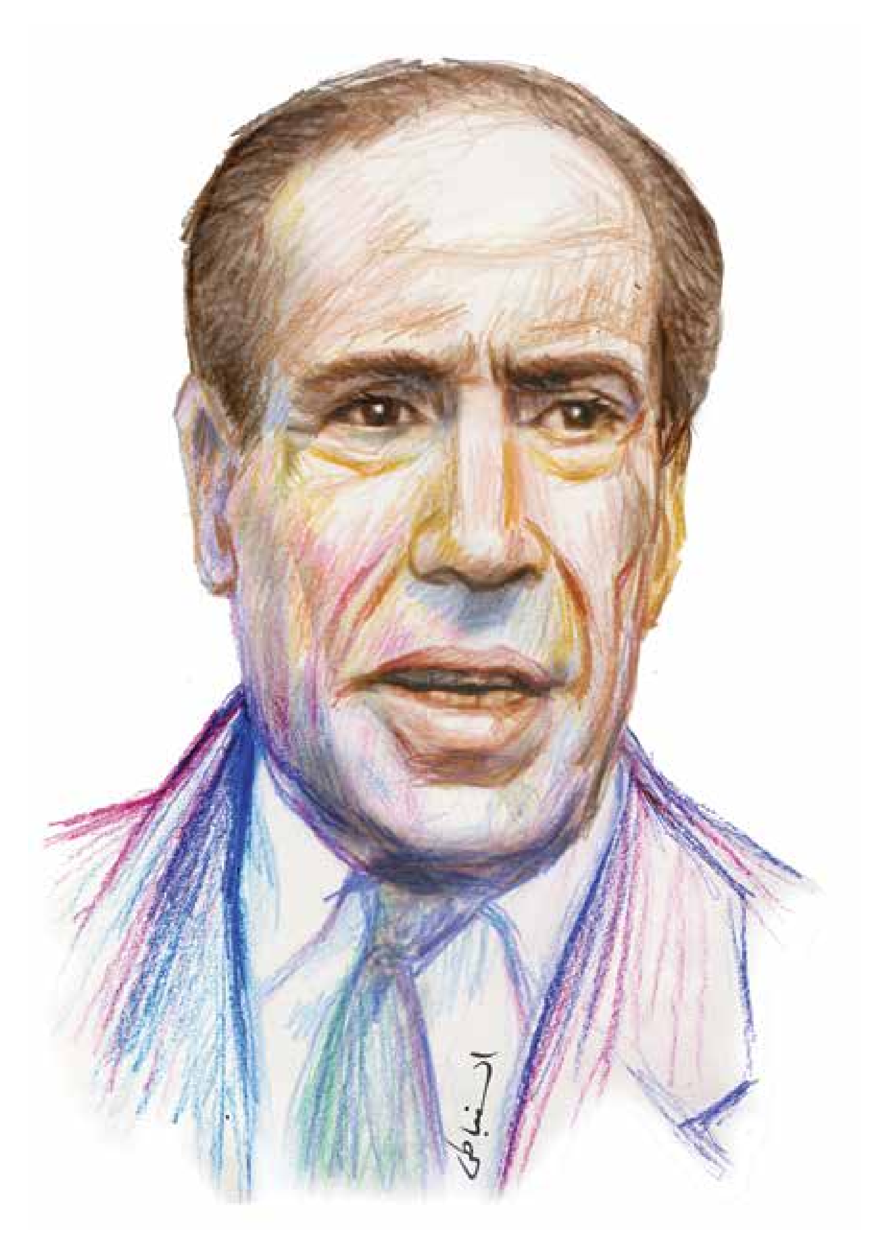
اشتهر بصوته المتميز

عباس فارس من رواد الفن المصري

الفنان الراحل عباس فارس، أحد أهم رواد المسرح والسينما في مصر، فهو صاحب حضور قوي على الخشبة، ويعتبر من أهم مؤسسي فن التمثيل في مصر. ولفارس، بصمته التي لا تتكرر، فهو صاحب صوت أجش جعل منه فناناً مميزاً منذ بدايته، إلى جانب ملامحه الحادة التي جعلت منه ممثلاً لافتاً للانتباه، بمجرد ظهوره على خشبة المسرح، أو عبر الأعمال الفنية المتعددة التي شارك بها.



زمزم السيد



شـارك فـارس خـلال مسيرته الفنية المثمرة، بنحو (١٥٠) عملاً بين المسرح والسينما والتلفزيون، وكان آخر أعماله في فيلم (العنيد) مع الراحل فريد شوقي، ومن إخـراج حسن الصيفي في عـام (١٩٧٣م). وعـرف الراحل عباس فـارس التمثيل منذ الصغر، حيث شارك مع إحدى فرق الهواة في عرض بعنوان (شقاء الأبناء)، وقد بدأ مشواره الفني في عمر الخامسة عشرة بانضمامه إلى فرقة جورج أبيض المسرحية. ومن طرائفه أنه فُصل من المدرسة بسبب تقليده الفنان جـورج أبيض، في أحـد مشاهد مسرحيته (عُطيل)، ففصله مدير المدرسة.

وقد أثبتت فـارس موهبته الفنية، لكنه لم يحقق ما يصبو إليه من شهرة، برغم أنه شارك مع فرقة جورج أبيض في مسرحيتي (ماكبث)، و(عطيل) لويليام شكسبير، ومن ثم تنقل بعدها للعمل بين عدد كبير من الفرق المسرحية، فـي هـذا الـوقـت كفرقة نجيب الريحاني، وقد شارك في أوبريت (العشرة الطيبة) من ألحان سيد درويش، ثم انتقل إلى فرقة مصر والفرقة القومية، وغيرها الكثير من الفرق المسرحية.

ومع بدايات ظهور السينما في مصر، مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، كان للنجم عباس فارس نصيب كبير من الانطلاقة، فشارك في عام (١٩٢٩م) في فيلم (بنت النيل)، من تأليف وبطولة الفنانة الراحلة (عزيزة أمير)، وهي أول سيدة مصرية تشتغل بالسينما، وقد أسست شركة (إيزيس فيلم عام ١٩٢٦م)، وشارك فارس عزيزة أمير في فيلم (بنت النيل) أحمد علام وحسن البارودي وبمبة كشر، من إخراج عمر وصفي.

وتوالت الأعمـال، حيث شارك في عدة أفـلام تاريخية ودينية منها: (العزيمة، والبؤساء، والعيش والملح، وحسن ومرقص، وكوهين)، وكان أشهر أدوار عباس فـارس، رئيس الدائرة في فيلم (أبـو حلموس) مع القدير نجيب الريحاني، وأيضاً شخصية الشيخ الـعـز بـن عبدالسلام فـي فيلم (وا إسلاماه) ارتبط اسم عباس فـارس بـأدوار الباشوية والعمودية.

وفارس هو أول من قدم شخصية (أبرهة الحبشي في السينما المصرية، من خلال فيلم (حملة أبرهة على بيت الله الحرام)، عام (١٩٥٧م). كما شارك فارس في الفيلم الأمريكي Egypt by three من إخراج فيكتور ساتلوف، وقام بدور راوي الفيلم الفنان الشهير جوزيف كوتين، وقد شارك مع فارس الفنانان حسن البارودي والمليجي.

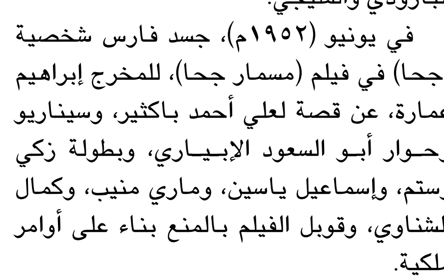
في يونيو (١٩٥٢م)، جسد فارس شخصية (جحا) في فيلم (مسمار جحا)، للمخرج إبراهيم عمارة، عن قصة لعلي أحمد باكثير، وسيناريو وحوار أبو السعود الإبياري، وبطولة زكي رستم، وإسماعيل ياسين، وماري منيب، وكمال الشناوي، وقوبل الفيلم بالمنع بناء على أوامر ملكية.

وبالفعل، مُنع الفيلم من العرض قبيل ثورة يوليو، وحينما قامت الثورة طمع صناع العمل في أن تسمح الثورة بإعادة عرضه، وهو ما لم يحدث، ونسي الجميع الأمر.

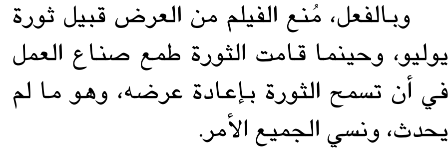
وعانى في أواخر أيامه الوحدة والتجاهل إلى أن مات وحيداً في منزله بالعباسية عام (١٩٧٨م).

أما ابناه (جمال وإسلام) فقد سلكا مسلك والدهما، فابنه الفنان جمال فارس عمل بالسينما، إلا أنه لم ينل شهرة والده، أو ربما لأنه لم يستمر في التمثيل، حيث قدم جمال بعض الأفلام مثل: وهيبة ملكة الغجر، الشرف غالي، ليلة غرام.

واعتزل جمال التمثيل مبكراً، فتاريخه السينمائي ليس به سوى (٧) أفلام، معظمها شاركه بها والده.



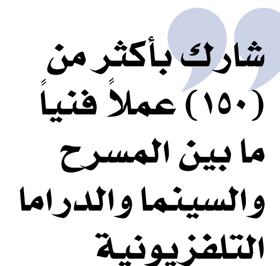
مشهد من فيلم Egypt by three



ملصقات أفلامه

أما ابنه الثاني الفنان إسلام فارس، فبعد انطلاقته الأولى في فيلم (هجرة الرسول) أمام الفنانة ماجدة الصباحي وإيهاب نافع عام (١٩٦٤م)، فظلت أدواره فيما بعد لا تخرج على سياق أدوار الشر، وذلك بسبب قسمات وجهه الحادة وخامة صوته الأجش التي ورثها عن والده.

ولإسلام فارس بصمته الإبداعية في الإذاعة، فقد كانت أقوى منها في السينما والتلفزيون، وذلك حين أطل على مستمعي إذاعة البرنامج العام ببرنامجه الشهير (قال الفيلسوف)، حيث استعان بالفنانة سميرة عبدالعزيز، وصديقه منذ أول أفلامه سعد الغزاوي، على تقديمه منذ منتصف السبعينيات، وحتى رحيله عام (٢٠١٣م).



شارك بأكثر من (١٥٠) عملاً فنياً ما بين المسرح والسينما والدراما التلفزيونية

عمل مع جورج أبيض وسيد درويش ونجيب الريحاني واشتهر بأدواره التاريخية والإسلامية



شارك في السينما العالمية في فيلم (Egypt by three) من إخراج فيكتور ساتلوف



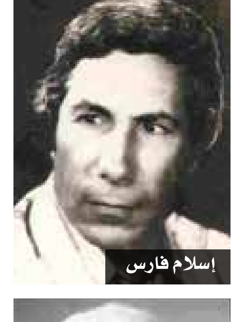
نجيب الريحاني



حسن البارودي



عزيزة أمير



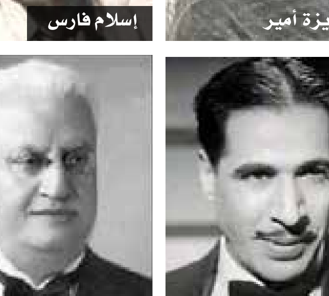
إسلام فارس



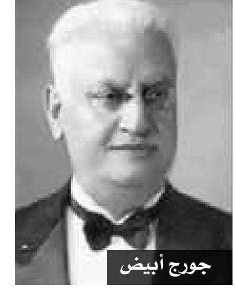
جمال فارس



سيد درويش



عباس فارس



جورج أبيض

واقع المتخيل والمشاهدة الانفرادية

السينما في زمن الجائحة..


زياد عبدالله

لقد أُوصدت أبواب دور العرض السينمائي، وانفرط عقد المشاهدة المتأسسة على اجتماع إنساني في فضاء جمالي، كما هو حال فنون أخرى قائمة على الفرجة، كالمسرح والأوبرا والمعارض الفنية والحفلات الموسيقية، من دون أن يخفى سبب ذلك على أحد، والمتمثل بوباء الكورونا والتباعد الاجتماعي الذي فرضه على أصقاع الأرض، ونحن نتكلم هنا عن فن تأسس أولاً وأخيراً على التقارب الاجتماعي، والمشاهدة التي توحد الجمهور في العتمة، بينما تتولى الشاشة تقديم عالم له أن يكون العالم الوحيد لساعتين، أقل أو أكثر.

هذه الحقيقة وما يهيمن على العالم حالياً، يضع السينما في مفارقات عديدة على اتصال بعلاقة السينما مع الواقع أولاً، والآثار المتسارعة والمتلاحقة للتطورات التقنية على الوسيط السينمائي، بما حوّل فعل المشاهدة أيضاً ومنذ زمن إلى فعل فردي مع تداخل الوسائط وتعددها، والتي وصلت ذروتها مع ثورة الإنترنت وتوفير إمكانية مشاهدة فيلم على الهاتف أو غيره من وسائط لا علاقة لها بصالة السينما وشروط العرض السينمائي سوى بالشاشة

التي تكبر وتصغر حسب الرغبة والحاجة.

تعزز مشاهد المدن الخاوية على عروشها، ووجـوه طـواقـم طبـية حـفـرت الكـمامـات أخاديد في وجوههم ووجوههن، وهستيريا السوبرماركت والهجوم الكاسح على المواد الغذائية، وتوافر شتى أنواع الكذب والهرطقة على وسائل التواصل الاجتماعي، ونظريات المؤامرة، والخفافيش التي يقال إن الفيروس انتقل منها، والتي بدورها تعرف جيداً أن تعيش في العتمة، وهكذا أحاطت فيروسها بالعتمة والغموض، بما يجعله لغزاً وعرضة لشتى السيناريوهات الحقيقية منها والمتخيلة، بما يدفع سينمائياً للقول إن المشاهدين أجبروا على هجران دور العرض ليس لضرورات وقائية من الكورونا، بل لمتابعة فيلم أشد وقعاً تجري أحداثه وتتنامى حبتكه على أرض الواقع، وإن كان في قولنا ذلك شيء من المجاز، إلا أن فيه من الحقيقة الكثير، فالحاصل ينتمي إلى أفلام الخيال العلمي، فكلمة مثل (فيروس) هيمنت على مئات الأفلام، وما نشهده حالياً شاهدناه في أكثر من فيلم، لدرجة تطابق ذلك بنسب عالية جداً مع فيلم ستيفن سودربيرغ الشهير (عدوى) Contagion، الأمر الذي دفع إلى اجتماع نجوم هذا الفيلم: كيت وينسلت، ومات ديوند، ولورنس فيسبورن، في فيديو إرشادي عن سبل الوقاية من فايروس كورونا، معتمدين في ذلك على نسب المشاهدة الهائلة للفيلم الذي يعود إنتاجه إلى (٢٠١١)، وفيه الكثير الكثير مما نراه في نشرات الأخبار، لا بل إن سيناريو الفيلم يكاد يكون توثيقياً للحاصل الآن.

يبدأ فيلم (عدوى) من (اليوم الثاني) ويترك اليوم الأول إلى آخر الفيلم، كون الأول سيقول لنا تماماً من أين جاء هذا المرض الفتّاك الذي يصيب الخلايا الدماغية ويفضي إلى موت سريع، فنحن حيال امرأة اسمها بث (غوينث بالترو) التي تتلقى مكالمة تقول لنا إنها أمضت ليلة برفقة رجل ما، وهي في مطار هونغ كونغ في طريق عودتها إلى الولايات المتحدة، سنكتشف أنها متزوجة ولديها ابن، وسرعان ما تظهر علائم المرض عليها، وتموت.. والدهشة وعدم التصديق ما يرافق زوجها ميتش (مات ديموند)، وليتبع ذلك وفاة ابنها أيضاً، بينما يبقى ميتش قيد الإقامة في حجر صحي، إلا أنه لا يصاب بهذا المرض، فهو يمتلك مناعة ضده.


من فيلم «أنا الأسطورة»


ستيفن سودربيرغ


مات ديموند


لورنس فيسبورن

طبعاً ونحن في اليوم الثاني من المرض؛ فإننا سنقع على حالات أخرى، تكون أولى حالات الإصابة، والتي تنتهي جميعاً بالوفاة، وفي هذه الأثناء ستتحرك السلطات الأمريكية ومنظمة الصحة العالمية، وفي إيقاع متناغم مع إيقاع المرض نفسه وتفشيه، بينما آلان (جود لو) الصحافي أو (البلوغر) سيكون أول من سينتبه إلى حجم ما سيحدثه هذا المرض، وسيلتقط من البداية ما يمكن أن يفضي إليه ولم تتجاوز الحالات المصابة أصابع اليد الواحدة، الأمر الذي يحوله إلى مستثمر إخباري في هذا المرض، إذ إن ١٢ مليون متصفح سيكونون على صفحته، كما أنه سيقوم بدعاية لدواء لا يشفي ولا يحقق أي مناعة، إذ إنه سيكذب قائلاً إنه مصاب بالمرض، لكن هذا الدواء الذي يأخذه يحميه من تمكن المرض منه وقتله.

سنعاين شخصيات أخرى، وحالات متعددة وكل يقارب المرض على طريقته، مثلما هي الحال حين يختلط الشخصي بالعام مع المسؤول الأمريكي الحكومي (لورنس فيشربورن)، أو مسؤولة الصحة العالمية الدكتورة إيرين (كيت وينسلت) التي يتمكن منها المرض ويقضي عليها بينما تسعى

تأثرت كل الفنون القائمة على الفرجة كالمسرح والأوبرا والمعارض والحفلات الموسمية

فرضت الجائحة ظاهرة التباعد الاجتماعي وكانت أكثر تأثيراً في فن السينما

لحصره، ويجري اختطاف لينورا (ماريون كاتلورد) من قبل موظفي الصحة في هونغ كونغ ليتمكنوا من الحصول على اللقاح لينقذوا أبناء قرية أصيب بعض سكانها به.

وفي هذه الأثناء تكون المدن قد تحولت إلى مدن أشباح مغمورة بالنفايات، وحوادث النهب والقتل على أشدها، لنكون في النهاية حيال أحوال البشر وهم يجابهون مصيبة مهلكة بهذا الحجم، إلى أن يتم اكتشاف لقاح على يد طبيبة يكون والدها قد خطا الخطوات الأولى نحو ذلك الاكتشاف، إلا أنه توقف عن المتابعة تلبية لأوامر حكومية تمنعه من ذلك. ولينتهي الفيلم بالعودة إلى اليوم الأول، أي اليوم الذي ظهر فيه المرض، والذي يحمل مزايا جينية قادمة من الخفاش والخنزير.

هناك أفلام أخرى كثيرة تمضي في هذا السياق، إلا أنها تنعطف في الغالب إلى ما يحوّل الإنسان إلى «زومبي»، بحيث نقع على أناس أصحاء هم آخر من تبقى على سطح الكوكب، أو بطل وحيد مثل «ويل سميث» وكلبه في فيلم (أنا أسطورة ٢٠٠٧)، أو فيلم دانزيل واشنطن (كتاب إيلي ٢٠١٠) إخراج الأخوين هيوز، حيث تتمثل مهمة واشنطن في إنقاذ كتاب فيه خلاص الإنسانية بعد أن عمّها الخراب، وصولاً إلى فيلم (حرب زد العالمية ٢٠١٣)، وفيلم ألفونسو كوارون البديع (أطفال الرجال ٢٠٠٦) حيث يحلّ العقم على النساء، وينقسم العالم في عام (٢٠٢٧) إلى مهاجرين وسكان أصليين، والمرأة الوحيدة الحامل هي امرأة مهاجرة.



دينزل واشنطن



من فيلم «كتاب إيلي»

كثيرة هي الأفلام في هذا السياق، ولعل الحديث عن انفراط عقد الاجتماع الإنساني في دار العرض، يترافق – للمفارقة – مع ارتفاع نسب مشاهدة الأفلام منزلياً، ذلك أن السينما هي الفن الأكثر تداخلاً مع الوسائط الرقمية والإلكترونية، وبالتالي فإن الفيلم بعيداً عن مكان عرض الأصلي، أمسى منذ زمن طويل متاحاً لمن شاء أن يشاهد، وتحديداً مع ثورة تقنية التدفق الإلكتروني (ستريمينغ)، مثلما هي منصة (نتفلكس) التي تحتكم على (١٦٧) مليون مشترك حول العالم، وتحقق في أيام الحجر وملازمة البيوت نسب مشاهدة هائلة، بينما حظيت منصة (ديزني) بـ(٥٠) مليون مشترك بعد أسبوعين من وصولها أوروبا، كما أن شركة الإنتاج الشهيرة (اتش.بي.أو) في صدد إطلاق منصتها خارج الولايات المتحدة، وكل ذلك يعزز من المشاهدة الانفرادية، والتي ستبدو في هذه الأوقات نعمةً.

وبما أننا نتحدث عن سيناريوهات مستقبلية حملتها أفلام تنتمي إلى السينما بوصفها ترفيهاً وليس فناً، فإنه من الجيد استعادة طموح المخرج الطليعي جان لوك غودار المتمثل بتدمير مفهوم دار العرض السينمائي، وأن تتحوّل السينما إلى منشورات، حسب تعبيره، بمعنى؛ والكلام له هنا (إن عرض فيلم يمكن أن يجري في الشقق السكنية والاجتماعات، ويمكن مبادلته مع أفلام أخرى)، وإن إيراد هذا الاقتباس بعد ما تقدّم، يضع تطلع غودار في سياق مغاير هو الساعي على الدوام إلى تثوير السينما والارتباط بالأشخاص الذين يمتلكون حسب تعبيره (الموقف الصائب، والمقصود: أولئك الذين يعانون الاضطهاد، ويكافحون القمع، فيضع المرء نفسه في خدمتهم). إلا أنه وفي الوقت نفسه، صالح تماماً لتوصيف أحوال المشاهدة في هذه الأيام!

وسائل الاتصال وفرت إمكانية مشاهدة الأفلام بعيداً عن الصالات وشروط العرض السينمائي

فيلم «عدوى» يحاول أن يقول للمشاهد من أين جاء هذا «الفيروس» القاتل


ساحة النجمة وسط بيروت

تحت دائرةِ الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي
- رفاعة الطهطاوي زعيم النهضة الفكرية في عصر محمد علي
- الأدب التفاعلي للطفل
- الدراما الفنية في «الأَخَوان راكون ودلو القشدة»
- جدل الجمالي والثقافي في «ثمة ما أقول لكم»
- الثقافة التلفزيونية

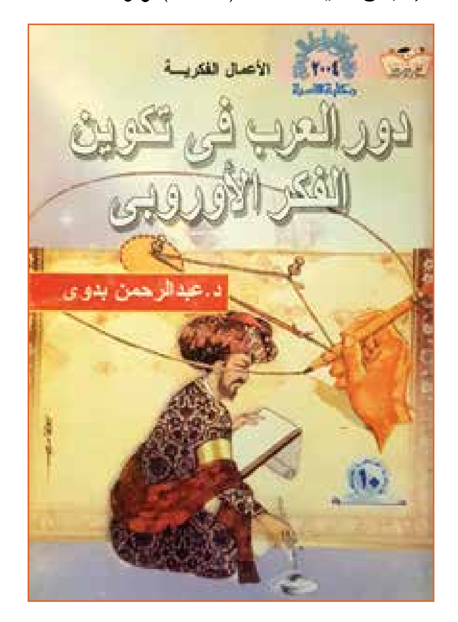
دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي

دراسة شائقة للعلاقات الثقافية العربية والغربية


نادیا عمر

هذا الكتاب للمفكر د.عبدالرحمن بدوي (١٩١٧-٢٠٠٢) القاهرة، وهو أحد أبرز أساتذة الفلسفة العرب في القرن العشرين وأغزرهم إنتاجاً، شملت أعماله أكثر من (١٥٠) كتاباً ما بين تحقيق وترجمة وتأليف، ويعتبره بعض المهتمين بالفلسفة من العرب، أول فيلسوف وجودي مصري، لشدة تأثره ببعض الوجوديين الأوروبيين، كالفيلسوف الألماني مارتن هايدجر.

يعتبر كتابه من أوائل الكتب التي درست العلاقات الثقافية بين الحضارة العربية والغربية، وأثر التفاعل وارتقاء الفكر والعلوم والآداب نتيجة لهذا التفاعل، بدءاً من العصر الإسلامي من خلال الترجمة. وما تناوله د.بدوي في هذا الكتاب المهم هو انتقال العلوم العربية بواسطة الترجمة كالطب والهندسة والزراعة وغيرها من العلوم، ومنها توقّف عند فنّ العمارة الإسلامي، وذكر أثرها الواضح بإسبانيا وفرنسا وكل أوروبا، كما ذكر أن هذه المؤثرات ازدادت بعدما استعاد الإسبان طليطلة سنة (١٨٠٥) وازدادت كلما



توغلوا في عملية الاسترداد، ويقسمها إلى قسمين:

قسم يكاد يكون عربياً خالصاً ويسميه: الفن المدجّن، أي المعمار الذي قام بتشييده المدجنون، وهم العرب المسلمون، الذين بقوا في البلاد التي استعادها الإسبان، وكان منهم بناؤون مهرة، استعان بهم حكام المقاطعات الإسبانية في تشييد الأبواب الكبرى للمدائن، وفي تشييد القصور والكنائس والأديرة والقناطر وسائر أنواع المعمار. والقسم الثاني: المعمار المعروف بـ(الرومان) وينقسم التأثير بدوره إلى قسمين: تأثير التصميم المعماري، وتأثير التزويق أو الزخرفة المعمارية.

يؤكّد المؤلّف في مستهل الفصل، الأثر المدوّي، الذي تركه رأي المستشرق الإسباني آسين بلاسيوس، حول تأثر دانتي في (الكوميديا الإلهية) بأبي العلاء المعري في (رسالة الغفران) وبعض كتب محيي الدين بن عربي، والمشابهات التي كانت دقيقة إلى درجة لا يمكن أن تكون عرضية وتوارد خواطر. وبلاسيوس، قوبل بهجوم شديد من مختلف الباحثين الإيطاليين، الذين عزّ عليهم أن يفجعوا في شخصية افتخروا بها، ويؤكد المؤلف، أنه إذا كان بلاسيوس يفتقد الدليل الذي يؤكد اطلاع دانتي على التراث الإسلامي، فإن هذا الدليل سوف يأتي بعد خمس سنوات من وفاته، بفضل باحثَين عمل كلّ منهما مستقلاً عن الآخر، أحدهما إيطالي وهو أنريكو أتشرولي، الذي نشر الترجمتين اللاتينية والفرنسية لكتاب عربي في (المعراج)، ثم أضاف إلى الترجمتين الشواهد الدالة على معرفة وانتشار (كتاب المعراج) هذا في الآداب الأوروبية حتى القرن الخامس عشر. أما الباحث الآخر؛ فهو منيوث سنديتو، الذي نشر في نفس السنة الترجمات الثلاث مع مقدمة وتعليقات، أكدت أنها تمّت قبل ميلاد دانتي.

ومن جانب آخر، أشار المؤلف إلى مدى تأثير القصص العربية في الأدب الأوروبي الحديث، حيث انتقلت إلى أوروبا إما شفاهاً أو كتابة، نتيجة لحركة التبادل التجاري


عبد الرحمن بدوي

النشيطة كلّ النشاط على مسرح البحر الأبيض المتوسط بين شواطئه الشمالية في أوروبا، وشواطئه الجنوبية في العالم العربي والإسلامي.

ويؤكد د.بدوي في هذا الصدد، أنه تم نقل وترجمة كتب عديدة من مثل: (كتاب كليلة ودمنة) الذي ترجم إلى الإسبانية سنة (١٢٥١م) ثم اللاتينية عن العبرية. وكتاب (رحلات السندباد) ترجم إلى العبرية بعنوان (مشليه سندباد) وانتشر في أوروبا بعنوان (رؤساء الحكماء السبعة) وترجم إلى اللاتينية ترجمة لاتزال محفوظة في العديد من المخطوطات.

ثم ترجمت مجموعة من القصص العربية بحدود أربع وثلاثين قصة، فيها: حكاية الصديق غير الصدوق، وحكاية صاحب الكروم، وحكاية الكلبة الباكية، والفلاح الطائر، وغيرها.. وفصّل فيها من خلال ترجمات لكثير من الكتب وأثرها، مثل: شيللر، بلاتن، أولنر والأخوان جريم. ثم ينقل فصلاً كاملاً من ألف ليلة وليلة لتبيّن هذا الأثر.

وإلى ذلك سنقرأ في فصول لاحقة مقارنات كثيرة عن (نظرية العمل والقيمة) بين ماركس وابن خلدون، وابن خلدون وأرسطو. وفي قسم خاص دور العرب في تكوين التراث اليوناني عن الفيلسوف الكندي والغزالي وموفق الدين البغدادي، ليتوقف عند كتابي ابن رشد: (فصل المقال و تقرير ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال) و(مشكاة الأنوار) لأبي حامد الغزالي، ومقدار تأثيرهما في الفكر الأوروبي، ليعقد في الختام فصلاً أخيراً عن اكتشافات العرب العلمية الكبرى، من مثل: غيوم ماجلان، وقياس محيط الأرض.

رفاعة الطهطاوي زعيم النهضة الفكرية في عصر محمد علي


نجلاء مأمون

يستهل الكاتب مقدمة كتابه بالتركيز على أن مصر قد خضعت ثلاثة قرون طويلة للحكم العثماني، وفي هذه القرون، كانت منطقة الشرق الأدنى تغط بسبات عميق، وتأخرت تلك الدول في نواح عديدة، أهمها النواحي العلمية، والصحيةّ، والاقتصادية، وفي هذه القرون بالذات نهضت الدول الأوروبية نهضة قوية سريعة، انتقلت بها من ظلام العصور الوسطى إلى نور العصور الحديثة وعلومها.

وقد آمن محمد علي، منذ ولي عرش مصر، بأن سر عظمة الغرب وتقدمه، هو هذا العلم الجديد، ولهذا بذل الجهد كل الجهد لنقل هذا العلم إلى مصر والمصريين، فأنشأ المدارس واستدعى الأساتذة الأوروبيين، وأوفد البعثات إلى الخارج، وبدأت حركة الترجمة الواسعة لنقل العلوم الأوروبية إلى اللغة العربية.

ويرى الكاتب أن رفاعة رافع الطهطاوي من أنبغ المصريين الذين ابتعثوا إلى أوروبا،



وقد كانت له بعد عودته جهود محمودة في حياة مصر الثقافية، ما جعله بحق زعيماً لنهضتنا الفكرية في ذلك العصر.

يذكر الكاتب أن الطهطاوي قد ولد في طهطا وفيها تلقى علومه، وفي (١٨١٧م) انتقل إلى القاهرة، والتحق بالأزهر، وانكب على دراسة العلوم الدينية والنحوية، وكان قادراً على التعبير والإفصاح عن المعنى الواحد بطرائق مختلفة.

ويضيف الكاتب أن الطهطاوي قد تتلمذ على يد الشيخ حسن العطار، والذي كان يعد سابقاً لعصره، زار الشام والأستانة، وأعجب بحضارة الشعب الفرنسي، كما يشير الكاتب إلى تكليف محمد علي للشيخ العطار بإعداد بعثة من المتفردين من علماء الأزهر الشباب، وعلى رأسهم الشيخ الطهطاوي رئيساً للبعثة الكبيرة، قاصدين باريس للتعلم بها ومحاكاة شعبها، حيث كان الفرنسيون، يميلون إلى تحصيل المعرفة، والعمل على تجميعها، والدراسة فيما يسمى بالأكاديميات المتخصصة لكل علم من العلوم.

ويؤكد الكاتب أن رفاعة كان متميزاً في القراءة والاطلاع بشغف، حيث دعا المبعوثين معه إلى القراءة بالفرنسية في الفنون المتقدمة، حتى أتقنوا الفرنسية، ورأى ضرورة أن يتوجهوا إلى إتقان الترجمة في الهندسة والطب والفنون العسكرية والتاريخ والجغرافيا، وأن رفاعة قد اجتاز العديد من الامتحانات الخاصة بالترجمة خلال خمس سنوات، التقى خلالها كبار المستشرقين الفرنسيين المتميزين، وعمل على التواصل مع كبار العلماء الفرنسيين، وجمع أكبر المجلدات الفرنسية في العلوم والفنون، وأن عودة الطهطاوي إلى مصر كانت مصحوبة بتكريمه من إبراهيم باشا بالإسكندرية، ثم محمد علي بالقاهرة، ولقد شهد له الجميع بالنبوغ العلمي والكمال الخلقي، كما نقل إلى المدرسة الطوبجية، ليكون مترجماً لكتب الهندسة والجغرافيا.

ويرى الكاتب أن رفاعة كان حاذقاً في


جمال الدين الشيال

الترجمة في مجال العلوم العسكرية والتاريخ والجغرافيا، حتى إنه بعد ترجمته للعديد من تلك الكتب المهمة، أستطاع أن يفتح مدرسة صغيرة يتولى فيها تدريس مادتي التاريخ والجغرافيا، وأنه بموافقة محمد على باشا حاكم مصر، أنشئت مدرسة الألسن، وبها قلم الترجمة في (١٨٤٨م)، كما نصت لائحة مدرسة الألسن على أن تدرس مادة الترجمة كدراسة علمية لتلاميذ المدرسة، وأنه لما كان من أغراض المدرسة تخريج مترجمين، وموظفين لفروع الإدارة المصرية، فقد أشارت اللائحة، بأن يتم للتلاميذ، بعد قيامهم بترجمة الكتب، طبع العديد من الطبعات من تلك الكتب، كي يقرأها المزيد من المعلمين والتلاميذ، كما تم العمل على ترجمة أعداد من جريدة (الوقائع المصرية)، على نحو يناقش القضايا المجتمعية المصرية والعلمية.

ويشير الكاتب إلى أن رفاعة الطهطاوي، مدير مدرسة الألسن، أضاف دراسة اللغة العربية، واللغة التركية، بجانب اللغة الفرنسية، وعمل على توسيع حركة الترجمة بين تلك اللغات، من قبل الطلاب في العديد من الكتب الرئيسية ما بين اللغات الثلاث.

ويذهب الكاتب إلى أنه في عام (١٨٣٩م) اكتملت مدرسة الألسن، وأصبح بها خمس فرق، وحرصت كل فرقة من فرق المدرسة على ترجمة كتب التاريخ والآداب والفنون. كما يذكر الكاتب أنه في مايو (١٨٧٣م) اهتزت مصر لموت الطهطاوي، واحتشد لتشييع جنازته الألوف من رجال المعارف والأمراء والنبلاء وتلاميذ المدارس، الذين اعتبروه رائدهم الكبير في العصر الحديث.



مصطفى عبدالله

عباس خضر

والقصة القصيرة في مصر

لا أذكر بالضبط في أي عام صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب، الذي وضعه الناقد الكبير عباس خضر، الذي كنت أحرص على قراءة أغلب ما كان ينشره في المجلات الثقافية، أو في كتبه، ومنها سيرة حياته التي عنوانها (خطى مشيناها).

وقد سعدت كثيراً باقتناء هذه الطبعة الجديدة من كتابه (القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى عام ١٩٣٠).

والكتاب يعود إلى بدايات ظهور فن القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، والمعروف أن هذا الفن له إرهاصات بعيدة عن التفكير القصصي، وقد امتزجت الكتابة الصحافية بالكتابة القصصية في بدايات ظهوره. ويقول عباس خضر، في تقديمه للكتاب: (أردت أن أتتبع جذور هذا الفن منذ البدء، فرأيتها تقودني إلى أواخر القرن الماضي- يقصد القرن التاسع عشر- لأن الكتاب ظهرت طبعته الأولى في القرن العشرين). أي أن بدايات القصة تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر، وبالتحديد إلى سنة (١٨٩٠) وما بعدها، وعلى هذا فهي تُعد سابقة على الرواية التي ظهرت بشكل فني في سنة (١٩١٢)، ولكن من المعروف أن بواكير الرواية ظهرت سنة (١٨٨٢) مع صدور رواية (علم الدين) لعلي مبارك. ثم يقول عباس خضر: (امتد العرض بمقتضى المنهج النقدي الذي سلكته، والذي قادتني إليه طبيعة الموضوع وضرورة دراسته، فلم يكن من الممكن بغير الدراسة النقدية أن نتبين القصة من «اللا قصة».. القصة الفنية الحديثة من غيرها). وأكتفي بهذا القدر من الاقتباس لأكمل كلامي، وأقول: إن عباس خضر، يتكلم عن بواكير هذا الفن، والبواكير دائماً تكون بحثاً عن شكل وعن مضمون وعن صيغة تُخالف صيغة كتابة المقال. فكان المقال في جزء منه يعتبر قصة ولا سيما إذا كان يحكي عن شيء معين، ثم تطور الأمر فأصبح هناك شكل معين للكتابة يسمى (القصة)، وهذا الشكل ظهر مرتبطاً بحركة الترجمة، التي ظهرت بعد تأسيس مدرسة الألسن؛ إذ كان تلاميذ الألسن يهتمون بترجمة الأعمال الأدبية الأجنبية من روايات وقصص، ومن هنا بدأ الكُتَاب يتعرفون إلى شكل جديد من أشكال الكتابة هو (القصة القصيرة). وفي ذلك الوقت بدأ التداخل بين الفنين: المقال والقصة القصيرة. ولذلك نجد أن عباس خضر، يتحدث عن عبدالله النديم، وعن لبيبة هاشم وعن منصور فهمي وخليل مطران والمويلحي وحافظ إبراهيم والمنفلوطي.

وهذا ما أسماه المؤلف (المحاولات)، وهي بالفعل كذلك ليس في مجال كتابة القصة فحسب، وإنما هي محاولات للخروج من أسر أسلوب (العصر العثماني المملوكي) المتخلف الذي شاعت فيه الكتابات المبنية على السجع والمحسنات البديعية دونما اهتمام بالأفكار والمعاني والأحاسيس الإنسانية.

فكانت بداية الاتجاه الجديد تكمن في العودة إلى أصالة الأدب، الذي ينشغل بالقيم الإنسانية، وفضلاً عن ذلك كان الاهتمام بالشكل الفني الجديد الذي هو (القصة القصيرة).

لكننا في الحقيقة لا يمكننا القول، إن عبدالله النديم، الذي ولد سنة (١٨٤٣)، أي قرب منتصف القرن التاسع عشر، والذي كان خطيباً للثورة العرابية، كان يخطط لأن يصبح قاصاً، بل نقول إنه كان يكتب شيئاً يشبه القصة. ويلتفت عباس خضر إلى محاولة يرى أنها يمكن أن تكون بداية طريق فن القصة، وهذه المحاولة نشرتها جريدة (التنكيت والتبكيت) تحت عنوان (عربي تفرنج): (ولد لأحد الفلاحين ولد أسماه «زعيط» وتركه يلعب في التراب وينام في الوحل حتى صار يقدر على تسريح الجاموسة، ويسوق الساقية، ويحول الماء. وكان يعطيه كل يوم أربع حندويلات وأربعة أمخاخ بصل- طبعاً ياعزيزي القارئ لا أنت ولا أنا قد سمعنا من قبل عن هذه الحندويلات!- وفي العيد كان يقدم له الياخني ليمتعه بأكل اللحم. وبينما هو يسوق الساقية، وأبوه جالس عنده، مرَّ به أحد التجار فقال لأبيه: لو أرسلت ابنك للمدرسة لتعلم وصار إنساناً، فأخذه وسلمه إلى المدرسة، فلما أتم العلوم الابتدائية أرسلته الحكومة إلى أوروبا لتعلم فن عينته له، وبعد أربع سنين ركب الوابور وجاء عائداً إلى بلاده، فنحن من بداية القصة نشعر بأن المؤلف يريد أن يعرض للمفارقة التي تحدث في علاقة الفرد بأهله، بعد أن يتصل بالحضارة الغربية، فيصبح رد فعله التنكر لتقاليد أهله ومجتمعه، بعد تبني سلوك مجتمع آخر. ويمكننا التعليق بأن الغرض

من هذا الموضوع هو نقد هذه الأفكار السلبية.

ولكننا نلاحظ، أن طريقة تعبير المؤلف في هذا النص هي طريقة تصويرية أميل إلى الدقة لتجسيد المفارقة، بين حال الابن العائد بسلوك متعال على المجتمع الذي خرج منه.

وفي المقابل، نلمس طيبة المجتمع الشرقي وحنوه. فهو نوع من أنواع النقد الصريح لسلوك معوج متمرد على تقاليد مجتمعية عريقة.

ومن الملموس أن هذا إدراك مبكر جداً لفكرة الحكي، التي تشير إلى أن القصة بهذا الشكل تعود إلى منتصف القرن التاسع عشر، لا إلى القرن العشرين، كما تصور الكثير ممن أرخوا لهذا الفن أكاديمياً.

وينتقل عباس خضر إلى لبيبة هاشم؛ المَعلم الثاني من معالم الطريق في هذا الاتجاه. ولبيبة هاشم ولدت سنة (١٨٨٠)، وتوفيت سنة (١٩٤٧)، وهي تنحدر من أصل لبناني لكنها عاشت في مصر، وهي تلميذة إبراهيم اليازجي، صاحب مجلة (الضياء)، وهي مجلة نصف شهرية غلبت عليها الموضوعات الأدبية واللغوية.

ويؤكد عباس خضر، أنها كانت من الرعيل الأول من كاتبات القصة القصيرة، ومن أشهر قصصها (جزاء الإحسان) التي يصفها بأنها قصة وعظية، حوادثها مفككة، وإن كانت تكتسب قيمتها من عرض الكاتبة لمظاهر الفقر ومظاهر الغنى وتصوير المفارقة بينهما، ووصف ذلك بدقة.

ثم ينتقل عباس خضر، إلى الحديث عن علم من أعلام تلك الفترة، وهو الدكتور منصور فهمي، صاحب الباع في الكتابة، ويشير إلى قصة له بعنوان (التوبة) تصور حمّالاً يعيش في مدينة أسيوط مع أمه العجوز وابنه الذي ماتت أمه، يسكر الحمَّال ذات ليلة ويعربد، ثم يعود إلى بيته في وقت متأخر ويدق الباب، فلا يسعفه أحد بفتحه، فيسب ويلعن، وأخيراً استيقظ ابنه ويفتح له فيضربه ويشج رأسه، فيهرب الصبي واختفى. ويصور الكاتب حزن البطل على ابنه، وبحثه عنه دون طائل، ثم توبته على يدي شيخ متصوف.

ويرى عباس خضر أن بناء القصة مفكك. وهنا أود أن أشير إلى أن هذه هي طبيعة بدايات أي فن، فلا ينبغي أن يكون مكتمل الأركان الفنية والبنائية، لأن الكاتب يكون بعد في مرحلة التجريب بحثاً عن الشكل الفني الذي سيستقر عليه.

واللافت للنظر في كتاب عباس خضر، أنه يذكرنا بخليل مطران قاصاً، ويعرض لنا قصصاً لمحمد المويلحي صاحب (حديث عيسى بن هشام) وأشياء كثيرة جداً لا يستطيع الإنسان أن يقف أمامها، إلا وهو سعيد للغاية بهذه البدايات المهمة للفت النظر للتغير الاجتماعي، الذي شهده المجتمع المصري.

كما يشير عباس خضر إلى حافظ إبراهيم وكتابه (ليالي سطيح)، ويذكر أنه تأثر في هذا الكتاب بالمويلحي.

وكذلك أشار المؤلف إلى بدايات محمود تيمور، وإلى رأيه في هذين الكتابين، فقد قال: إذا أردنا أن نوازن بين حافظ إبراهيم والمويلحي فنلخص الرأي في كلمتين؛ بينما المويلحي يحاول الارتفاع بكتابته عن المقامة والدنو من القصة الفنية بما يرسمه من شخصيات ناضجة، ويصوره من وقائع شائقة، نرى حافظاً متمسكاً بالمقامة لا يخرج عن إطارها، فهو لا يُعنى في كتابته بالناحية القصصية عنايته بالناحية الخطابية والوعظية. فتيمور يجعل «حديث عيسى بن هشام» خطوة في اتجاه القصة بينما «ليالي سطيح» رجعة إلى فن المقامة.

وعباس خضر يختتم هذا الجزء من كتابه بحديث عن المنفلوطي، الذي لم يكن يجيد الفرنسية، التي ترجم نصوصاً منها، ولكنه كان يقرأ النص المترجم عن الفرنسية، ثم يعيد صياغته في العربية بأسلوبه الأدبي المحبب للكثيرين.

ويستشهد عباس خضر بقصة (اليتيم) من كتاب (العبرات) ليوضح خصائص أسلوب المنفلوطي التقليدي، الذي كان يولي جل اهتمامه للتماسك اللغوي أكثر من مراعاة الصياغة الفنية. ولعل هذا هو السبب الذي جعل طه حسين، يعلن أن المنفلوطي عقبة في طريق تطور الأدب العربي الحديث.

وفي القسم الآخر من الكتاب؛ يتحدث عباس خضر، عن أسباب تأخر ظهور القصة العربية الحديثة، فيشير إلى أعمال محمد تيمور ثم محمود تيمور، ويوضح العوامل المؤثرة في ظهور القصة، كالثورة الأدبية والثورة الاجتماعية والثورة الفكرية العامة التي ارتبطت بظهور ثورة (١٩١٩) التي فجرها مخاض فكري كبير نشأ في المجتمع المصري بعد الاحتلال البريطاني. كما أشار المؤلف إلى من تأثروا بثورة (١٩١٩) في مجالات القصة والرواية، وكان من أبرزهم الدكتور محمد حسين هيكل، وتوفيق الحكيم.

يعمد عباس خضر إلى رصد إرهاصات القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث

يعيد جذور هذا الفن الأدبي إلى أواخر القرن التاسع عشر وبالتحديد (١٨٩٠)

يقدم لنا العديد من النماذج القصصية لعبدالله النديم ولبيبة هاشم ومنصور فهمي ومحمد المويلحي والأخوين تيمور

استعرض خضر أيضاً أسباب تأخر ظهور القصة العربية الحديثة وتأثرها بثورة (١٩١٩) فكرياً واجتماعياً

الأدب التفاعلي للطفل


أبرار الآغا

صدر حديثاً عن دائرة الثقافة بالشارقة كتاب (نحو أدب تفاعلي للطفل: التقنية الرقمية والفنيات الجديدة) ضمن سلسلة نقد، للكاتب السعودي معيض الحارثي، الذي يهدف من خلاله إلى بيان أهمية الوسائط التكنولوجية الحديثة، والأساليب التقنية المعاصرة في المجال الأدبي عامة، وفي مجال أدب الأطفال خاصة، حيث حظي التلقي عبر الوسائط الإلكترونية باستجابة واسعة من القراء والنقاد؛ لأنه أضاف إلى الأدب إمكانات جديدة لقراءة النص، تتسم بالتفاعل بين الكاتب والقارئ.

ويعد عالم الطفل وأدبه مترابطين، وتمثل الأنواع الأدبية دوراً مهماً في تشكيل عالم الطفل وشخصيته واتجاهاته وحاجاته النفسية والاجتماعية والمعرفية، وتعد مرحلة الطفولة اللبنة الأساسية التي تُبنى فيها المفاهيم والمبادئ والثقافات التي تبقى مع الطفل، ويحتاج فيها إلى العناية والاهتمام؛ كي يكبر ويشب سوياً، ناهيك عن أن الطفل في العصر الحالي لم يعد متلقياً بسيطاً، بل أصبح يعايش وسائط إلكترونية أكثر حداثة.

جاء الفصل الأول، بعنوان: (النظرية)، وتطرق فيه الكاتب إلى نشأة الأدب التفاعلي للطفل، ومفهوم الأدب التفاعلي، والخصائص



الوظيفية للأدب التفاعلي الموجه للطفل، والتقنيات الرقمية والفنيات الجديدة، وركائز أدب الطفل الرقمي، وخصائص البلاغة الرقمية الجديدة، وأبرز المواقع الخاصة بالأطفال.

ويشير الكاتب، إلى أن أدب الأطفال هو طارئ على الآداب العالمية كلها، وليس على الأدب العربي فقط، فجاءت بعض أنواع الأدب دون قصد من واضعها، صالحة لبعض مراحل الطفولة، حيث كانت المقاطع الشعرية أبرز ما ورد عن العرب، في حين يرى البعض أن أدب الأطفال قديم، كما أن قسماً منه متداخل مع أدب الكبار، فأدب الأطفال لا يختلف عن أدب الكبار في جوهره وأدواته. أما الأدب التفاعلي، فهو جنس أدبي جديد له خصائصه الكتابية والقرائية وله أشكاله الأدبية، وهو مختلف عن الأدب التقليدي، الذي جاء نتيجة التطورات التي شهدتها تكنولوجيا الاتصال والحاسب الإلكتروني.

ويرى الكاتب أن أدب الأطفال ليس أدب الكبار نفسه؛ بل يختلف عنه من حيث الموضوع الذي يتناوله، والفكرة التي يعالجها، ومستوى الأسلوب، إلا أن ذلك لا يعني أن أدب الأطفال منفصل عن أدب الكبار، أو نشأ منعزلاً عن التيار الأدبي العام؛ إذ إن أدب الأطفال من الناحية الفنية له مقومات الأدب العامة نفسها، ويحدث الاختلاف في اختيار الموضوع، وتكوين الشخصيات، وخلق الأجواء، واستعمال الأسلوب، والتراكيب، والألفاظ اللغوية التي تخضع لضوابط حاجات الطفل وقدراته ومرحلته العمرية.

وتتمثل ركائز أدب الطفل الرقمي في كاتبه، وهو المتعامل بأسرار التقنيات في بناء العمل الأدبي الرقمي، وفي محتواه الذي أضحى مزيجاً من الثقافة والأدب الرقمي، بعد أن تم توظيف التقنيات الرقمية في الحاسوب لإعادة إنتاج القصص والحكايات، إضافة إلى توظيف الشاشة كصفحة ورقية.

أما الفصل الثاني؛ فجاء بعنوان: (التطبيق: مسلسل دورا نموذجاً)، وهو مسلسل أمريكي الأصل، تمت ترجمته إلى العربية ولغات أخرى، يحكي عن قصة طفلة صغيرة تعيش مع والدها ووالدتها، وفي كل


معيض الحارثي

يوم تسافر (دورا) حاملة حقيبتها الصغيرة، بصحبة صديقها القرد موزو إلى مناطق عدة لاكتشافها. وفي هذا الفصل حلل الكاتب الآثار الإيجابية للمسلسل، منها: استخدامه اللغة العربية الفصحى، وتنميته الحس الجمالي عن طريق اللون والكلمة، وتنمية وتعزيز حب الاطلاع والاستكشاف، إضافة إلى تعزيزه القيم الصالحة للطفل، كتعزيز الروابط الاجتماعية ومساعدة الآخرين.

وحلل الكاتب شخصيات المسلسل، وهي: (دورا)، و(موزو)، و(الثعلب سنقر)، و(حقيبة الظهر)، و(الخريطة)، و(تيكو)، و(إسا)، و(بيني)، و(الثلاثي فيستا)، و(الدجاج الأحمر الكبير)، كما أشار أيضاً إلى التقنيات الرقمية التي تتكون من (الصورة والصوت واللون والرسم ثم الحركة)، إضافة إلى الكلمة، وتجيء الكلمة في النهاية بعد أن كانت سابقاً في المقدمة. وعليه؛ فإن التقنيات الرقمية أصبحت توفر للطفل المعلومة وتبرز السلوك القويم والقيم العليا، في إطار مشوق وجذاب.

وينوه إلى الفوارق الكبيرة ما بين الأطفال في الوطن العربي والأطفال في الغرب؛ نتيجة التقنيات الحديثة المستخدمة في التعليم والتثقيف، مقارنة بالأطفال العرب لأسباب تتعلق بطبيعة التنشئة الاجتماعية.

ويوصي الكاتب في نهاية كتابه جملة من التوصيات، من أبرزها: ضرورة تأسيس أدب تفاعلي، موجه للأطفال والاستفادة من المنجز النقدي الحديث، واستغلال القواعد التي طرحها رواد هذا الأدب ومنظروه، والتركيز على الخطاب الموجه للأطفال في الوطن العربي، بطريقة تتناسب مع مستويات إدراكهم وأعمارهم. يذكر أن الكاتب السعودي معيض الحارثي، هو الفائز بالمركز الثالث في مجال النقد لجائزة الشارقة للإبداع العربي، في إصدارها الأول (٢٠١٩-٢٠٢٠).

الدراما الفنية .. حوار الشخصيات وصوت المؤلف في «الأَخَوان راكون ودلو القشدة»


مصطفى غنايم

يتناول كتاب (الأَخَوان راكون ودلو القشدة) تأليف هاربرت كور، والذي صدر مترجماً ضمن سلسلة STORIES CQ، عن دار الفاروق للاستثمارات الثقافية– القاهرة (٢٠١٩)، وصدرت طبعته الأجنبية الأولى عام (٢٠١٥)، عدداً من القيم التربوية التي تهدف إلى تنمية الذكاء الإبداعي للأطفال، منها: أن المواقف العصيبة هي التي تشكل أفكار الطفل، وتغير سلوكياته، وأن التعاون والعمل بروح الفريق، هو الذي يحقق المستحيل، وأن تنحية الخلافات والتغاضي عن سلبيات الآخرين يصنع الانسجام، ويرسخ تعزيز ثقافة الاختلاف.

وإذا كان هذا العمل يفيض بمثل هذه القيم، ويهدف إلى تنمية المهارات الإبداعية في التفكير لدى الطفل، فإن المؤلف تمكن من التعبير عن ذلك بحبكة درامية مشوقة، يتزايد معها الصراع ويتداخل، وتتأزم فيها العقدة، بما يسهم في تلهف الطفل، واشتياقه للوصول إلى (لحظة التنوير). وقد اعتمدت هذه الحبكة على عدد من المقومات الفنية، مثل: السرد، والحكي بتقنية الـ(flash back)، وتمازج الأصوات داخل العمل؛ بدءاً بصوت السارد/ المؤلف، والذي يختفي رويداً رويداً ليظهر الحوار بين الشخصيات: الدب الصغير، والأخوان راكون (الأصغر والأكبر)، ليعود صوت المؤلف تارة أخرى في نهاية العمل؛ إذ بدأت أحداث القصة بصوت المؤلف: (كان هناك أَخَوان من فصيلة حيوان الراكون يحبان بعضهما بعضاً حباً شديداً، وفي حقيقة الأمر، كانا يشكلان فريقاً رائعاً)، لينتقل السرد إلى الحوار على لسان الشخصيات: (رد الراكون الأكبر، بل نتشاجر؛ ففي واقع الأمر نحن مختلفان في الطباع والميول تمام الاختلاف)، ليتدخل الراكون الأصغر بعد ذلك في الحوار: (فقد علمني أخي الأكبر لعبة الشطرنج، وعلمني كيف أكون صبوراً، وأنا أراه قائداً رائعاً لأي فريق).

ونعرج مع المؤلف لنطالع تنامي الدراما الفنية بتصاعد الأحداث، وتداخلها، بصورة تحكم فيها العقدة، فما تخرج من واحدة إلا وتدخل في عقدة أكبر من أختها، فيتحقق التشويق والإثارة لدى المتلقي/ الطفل، وترسخ القيم في وجدانه، إضافة إلى اكتسابه مهارات التفكير الإبداعي الخلاق، إذ يبدأ سرد القصة من خلال الـ(flash back)؛ فنتعرف إلى الحكاية الجديدة/ القديمة، التي تتدفق فيها الأحداث، إثر انزلاق (الأخوان راكون) في دلو يمتلئ لنصفه بالقشدة، ومحاولتهما المستميتة للخروج من هذه الأزمة، وتلك المحنة، والتي تزايدت حدتها بوجود كلب ضخم شرير، يطل برأسه من فوهة الدلو، محاولاً الإمساك بأحد الأخوين والتهامه، حتى تمكن من الإمساك بالفعل بالراكون الأصغر، والذي جاهد بشتى الوسائل لإنقاذ أخيه، فألقى إليه بحبل ليساعده في التسلق والخروج، ولكنه يخفق في ذلك لانزلاق يده بسبب القشدة، وتارة أخرى بمحاولة دفع الدلو وتحريكه، لتبوء كل تلك المحاولات بالفشل، فيزيد الصراع الدرامي، ويطرد معه الاشتياق والتلهف في متابعة الأحداث، حتى نجد الدب الأصغر، بعد أن فشل في ذلك، يقفز في الدلو مرة أخرى ليكون بجوار أخيه، حتى لا يتركه يموت وحده.



ويصور المؤلف تفاقم المأساة إثر شعور الأخوين باليأس، حتى يعايش الطفل المعاناة مع الأخوين، من خلال ما جسده المؤلف بسرده: (وبعد أن فشلت كل محاولاتهما، أصابهما التعب والإرهاق، ويئسا من النجاة، قال الراكون الأصغر يائساً، أعتقد أننا سنموت هنا، لا فائدة من المحاولة، فإما أن يأتي كلب آخر ليلتهمنا، أو نموت جوعاً).

ومن رحم المعاناة واليأس في الموقف العصيب، يصور المؤلف انبعاث الأمل، ويولد الفكرة؛ التي تحل أزمة (الأخوان راكون)، وترسخ المضامين الرئيسية من العمل، وبما ينمي التفكير الإبداعي لدى الطفل، وهو ما أورده المؤلف في نهاية العمل، حلاً للعقدة: (شرد الراكون الأكبر بفكره قليلاً، ثم صاح قائلاً: كيف غابت عنا هذه الفكرة، أليست هذه قشدة؟ ماذا لو بدأنا في تحريك القشدة وخفقها؟)، فيبدأ ان في التعاون والعمل، ويحصدان بعد ذلك ثمرة تفكيرهما، وعملهما بروح الفريق، وذلك حين تمكنا بعد ذلك من تحويل القشدة المخفوقة إلى زبد سميك، استغلاه في الصعود فوقه، واستطاعا بذلك أن ينجحا في الوصول إلى هدفهما، والنجاة من المأزق الصعب، والخروج من الدلو.



اعتدال عثمان

نجيب محفوظ يقدم (بانوراما) مكثفة للحارة المصرية في

«همس الجنون»

(همس النجوم) مجموعة قصصية لنجيب محفوظ، تنشر للمرة الأولى في كتاب، بتقديم للباحث والصحافي المصري محمد شعير، بينما يأتي هذا المقال مواكباً لذكرى وفاة صاحب نوبل (٣٠ أغسطس ٢٠٠٦).

ويسجل شعير في مطلع الكتاب الجانب التوثيقي المتعلق بالظروف المحيطة بهذه النصوص، التي كتبها محفوظ ما بين عامي (١٩٩٣ و١٩٩٤)، كما يتضمن ختامه نماذج من قصص المجموعة، مكتوبة بخط يد محفوظ نفسه.

تحمل القصص هنا ثوابت من عالم الكاتب، مثل الحارة المصرية، المكان الأثير لدى محفوظ، الذي يتحول في أعماله إلى أمثولة لدنيا البشر، وقضايا الوجود الكبرى، وتقلّب المصير الإنساني عبر الزمن. أما الحكايات التي تبدو مستمدة من واقع الحياة في الحارة، فإنها تحمل في الوقت نفسه أبعاداً مجازية، محملة بإيحاءات رمزية، لذلك لا يمكن التوقف عند دلالة الأحداث القصصية المباشرة، بل إن الأمر يتطلب تأويلها للوصول إلى معانيها المحتملة، وتعدد التفسيرات الممكنة لكل نص منها، اهتداءً بإشارات يبثها الكاتب بحنكة وبراعة في ثنايا النص.

قد لا تمثل قصص المجموعة قمة محفوظية ارتقاها الكاتب في أعماله الكبرى، خصوصاً ونحن لا نعرف على وجه الدقة موقف محفوظ نفسه من هذه القصص التي نشرت متفرقة، ولم يجمعها كتاب في أثناء حياته، لكنها تمثل أيضاً ذرى متتابعة، تجسد بتنويعات مختلفة، سمات عوالم محفوظ الإبداعية، ورؤاه الفلسفية والاجتماعية، وكأننا نشهد هنا امتداداً لتجليات مراحل سابقة، أو كأننا نتعرف إلى أحوال سلالة (أولاد حارتنا ١٩٦٢) ونلتقي بأبناء (الحرافيش ١٩٧٧) ونقرأ صفحات جديدة من (حكايات حارتنا ١٩٧٥) ولكن في سياق مرحلة أخرى هي حقبة التسعينيات.

في هذه المجموعة أيضاً، يمتزج الواقع وما فوق الواقع، واليومي بالسحري والعجائبي، المستمد من المأثور الشعبي الذي يمتلك محفوظ كنوزه، كما يملك قدرة تسليط وعيه الثاقب لكشف مثالبه بمحبة وعرفان. كذلك يتداخل في قصص المجموعة إدراك عميق بالواقع المعيش في حقبة التسعينيات وما قبلها، مع تجواله البليغ في أعماق النفس البشرية، وخبرته بتحولاتها، وانعكاس ذلك على صراعات أهل الحارة، المعبرة عن تراكمات ممتدة في النسيج الاجتماعي لحياتهم، نتيجة ثبات أوضاع تردي نمط الحياة بالنسبة إلى الفئات الفقيرة، مثل سكان القبور، واللاجئين إلى القبو (أحد الثوابت المكانية في حارة محفوظ)، حيث يعيش من لا مأوى لهم، وتطلعهم إلى الحصن القديم (ثابت مكاني آخر) بخوف ووجل ورجاء معاً، وذلك لاعتقادهم أنه المكان الذي تسكنه الأشباح والعفاريت من ذوي القوى الخارقة. وأخيراً هناك المقهى، مكان اللقاء لفئات أخرى من الميسورين في الحارة، وأصحاب السلطة الزمنية (شيخ الحارة) والسلطة الدينية (إمام الزاوية).

وبسبب انغلاق المجال العام الحياتي اليومي أمام عموم أهل الحارة، وجمود القوالب الفكرية السائدة في واقعهم، وتحكم أثرياء الحارة في أقدار الناس، بدعم أحياناً من أصحاب السلطة المحلية، لهذه الأسباب يتواصل الجشع، وإنكار الحقوق، وغلبة الأهواء الشخصية، فلا يجد المهمشون سوى المتاح الوحيد أمامهم، متمثلاً في النماذج المعرفية المتوارثة، والأنساق الثقافية الشعبية التي يألفونها، بما تتضمنه من الاعتقاد بالخرافة والقدرات الخارقة لأصحاب الكرامات.

وعلى عادة محفوظ، يختار خيوط الحكاية بخبرة العارف لكي ينسج منها الحدث القصصي، الذي يتصاعد إلى ذروته، بينما يبث خلال السرد إيماءات ذات إيحاءات مفتوحة، يتركها للقارئ لكي يصل إلى إحدى الدلالات الممكنة التي يوحي بها النص، مستخدماً أحياناً المحاكاة الساخرة لأنساق الكلام الجاري على الألسنة، لكي يكشف تناقضه، أو تزييفه للحقائق، أو التلاعب بالألفاظ في كلام مُلْغَز، يتخفى وراء الأقنعة، لكنه أيضاً محمل بالإشارات.

في قصة (توحيدة)؛ يقدم محفوظ نموذجاً باهراً لشخصية سبق أن ظهرت في (حكايات حارتنا) بوصفها أول امرأة في الحارة أكملت تعليمها، والتحقت بالعمل العام. ومحفوظ، إذ يستدعي هذه الشخصية هنا، فإنه يكسبها دلالات جديدة. تبدو القصة في ظاهرها أنها استعادة ذكريات زمن جميل مضى، حين يواجَه الراوي الكهل بلقاء غير متوقع، مع من كانت في الصبا البعيد فتاة الأحلام، ورمزاً للجمال الآسر، والروح الطموحة المتوثبة، والثقافة الواسعة، متعددة المصادر الغربية والشرقية، دون تناقض، وبانسجام ظاهر مع نشأتها في الحارة بميراثها الشعبي العتيق. إنه ينكرها أول الأمر عندما رأى وجهها الضامر مجسداً للشيخوخة، إلى أن استمع إلى نغمة صوتها، فانهمرت الذكريات حية

وموحية. أما تعليق المرأة، فإنه يحمل النص إلى أفق آخر، إذ تقول: (إذا كنت لم تعرفني، فليس الذنب ذنبي).

هذه العبارة تفتح النص على تأويل ممكن بأن تكون (توحيدة) مجازاً لحقبة من تاريخ مصر، عاصرها محفوظ، وكانت تؤشر إلى تنبه الوعي بضرورة بناء مصر الجديدة على أساس عصري، لا ينقطع عن جذوره التاريخية، بينما تسعى البلاد لتحقيق نهضة مأمولة، لكن يبدو أن هذه الفكرة شاخت لدى الراوي، وأقرانه من أصحاب هذا الوعي، على نحو ما يشيخ البشر، دون أن يعفيهم الزمن من المسؤولية. وتظهر فكرة تحولات الزمن كمفهوم مركزي في قصص المجموعة كلها، على نحو ما نجد مثلاً في قصة (السهم)، إذ يعقب أحد سكان الحارة بقوله: (الظاهر أن الأزمنة التي تمر بالناس تمرض وتموت مثل بقية المخلوقات)، وهي مقولة سبق أن وردت في روايته (قلب الليل).

مقابل (توحيدة) نجد في قصة (مطاردة) امرأة من قاع الحارة، تتصدى بالإصرار والإرادة المُغلّفة بنواميس أولاد البلد، للتاجر الثري الذي أنكر عليها أول الأمر مطالبتها بالحقوق الشرعية لابنها منه، بينما ظلت هي صامدة أمام توسط شيخ الحارة لتسوية المسألة في الخفاء، بعيداً عن الأعين الراصدة، إلى أن حصلت على ما أرادت.

هنا يعزف محفوظ على وتر فهمه العميق للطبيعة البشرية، إذ يغتر الفرد بالمكانة الاجتماعية، واليسر المادي، ويظن أن لديه الحصانة لكي يفرض ما يريد دون عقاب في ظل استنامة الضمير. وفي مقابل هذا النموذج تنهض إرادة المرأة البسيطة، وصمودها، وتمسكها بميزان العدل، والكرامة الإنسانية، فتصبح ضميراً مُجسداً، يوقظ مخاوف ذلك المُعْتد بسطوته، وتظل المخاوف تحاصره، فتنهار حصونه النفسية، وتأتي الهزيمة من داخله تجنباً للفضيحة.

وكذلك فإن ظروف الحياة الخانقة في الحارة، لا تفضي إلى الاستسلام لها طوال الوقت، ففي قصة (ابن الحارة) يتعمد محفوظ إعطاء النص بعداً رمزياً منذ العنوان، إذ لا يعرف أحد للشخصية القصصية اسماً ولا نسباً، سوى أن (أرض الحارة مرتعه، والقبو مرقده). وبسبب حادث عارض، فسّره أهل الحارة على أن الفتى يمتلك قدرات خارقة لكشف الغيب، فنصبوه ولياً من أصحاب الكرامات. أما الفتى؛ فقد رفض ادعاء ما يزعمونه. هنا يتدخل العجائبي، إذ أتاه نداء من حيث لا يدري، أمره بأن يذهب إلى كبير المعلمين، الذي يتحكم في أرزاق أهل الحارة دون رقيب، وينقل إليه الأمر الآتي من المجهول، بأن يرد ما اكتنزه من مال حرام إلى مستحقيه. وبالطبع لم يستجب المعلم، وبادر إلى العنف، وإيقاع الأذى البدني بالفتى الذي تجرأ على هيبته وسطوته. المدهش هنا أن مبادرة ابن الحارة، أيقظت الغضب والثورة في الحارة، فأخذت المعلم الكبير في ركابها. ولعل الرمز هنا لا تخفى دلالته، كأنه نبوءة تحققت بعدها بسنوات في ثورة يناير (٢٠١١).

تتقارب هذه القصة مع قصة (نبقة في الحصن القديم) التي لم يسبق نشرها من قبل. نبقة أيضاً ابن الحارة اليتيم، المولع بالحصن القديم الذي يظهر في القصة كرمز، تتغير دلالته ما بين اعتقاد عموم أهل الحارة، بأن هذا المكان ليس إلا موئلاً للأشباح والعفاريت، وما يمثله في وعي الشخصية القصصية من تراث شعبي، يرتبط بالحكمة والمعرفة، حيث يكمن (علم الراحلين). من هذا التراث استمد الصبي قدرة على معرفة الحقيقية، وكشف أسرار وفضائح من يتلاعبون بأقدار الناس، ومواجهتهم دون خشية نفوذهم.

يترك محفوظ نهاية القصة مفتوحة على احتمالات متضاربة، يرددها أهل الحارة دون يقين، حول مصير الفتى الذي لا يخلو من العجائبي والرمزي أيضاً، إذ استقر الفتى في مخيال الناس ككيان عملاق، شاهدوه وهو (يكبر ويتضخم ويتعملق ويمتد في جميع النواحي، حتى تعذّر عليهم أن يروا رأسه المنطلق في الفضاء).

وتحت أقنعة الرمزي والعجائبي، ترقد أيضاً الحكمة الكامنة، ففي قصة (نصيبك في الحياة) تنتاب أهل الحارة نوبة بكاء، تعم الجميع دون أسباب ظاهرة على السطح، لكنها دالة في العمق على إحساس غامر ببؤس مُبَطّن لمسارات الحياة، ومع ذلك لا ينجح هذا الإحساس في نفي الوجه الآخر المحب للمرح، إذ تنطلق من بيت حسن الآلاتي نغمات صادحة بإيقاع راقص، يستجيب الباكون لها، ويندمجون جميعاً في حالة البهجة والسرور.

هكذا يقدم نجيب محفوظ، بعد رحيله، (بانوراما) مكثفة للحارة المصرية بإيحاءاتها الرمزية، المشحونة بالدلالات في حكايات ملهَمة، وبسيطة، وعميقة، تسحر الألباب بعبقريته الإبداعية الخالدة.

تحمل قصص المجموعة ثوابت من عالم الكاتب مثل الحارة المصرية المكان الأثير لديه

حكاياته مستمدة من واقع الحياة في الحارة وتحمل أبعاداً مجازية محملة بإيحاءات رمزية

يمتزج الواقع وما فوق الواقع واليومي بالسحري والعجائبي المستمد من المأثور الشعبي في قصص المجموعة

حكايات وقصص المجموعة بسيطة وعميقة تسحر الألباب بعبقرية الكاتب الخالدة

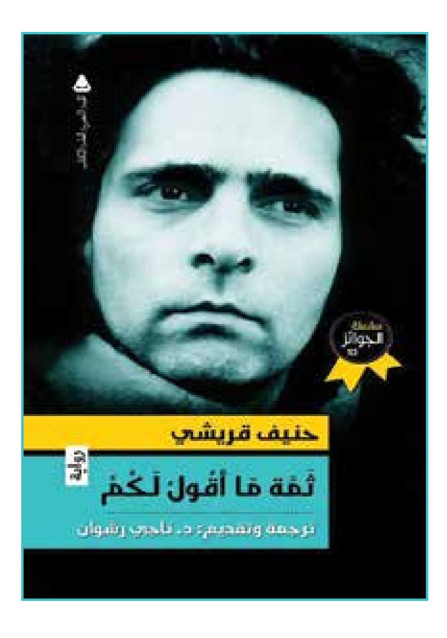
جدل الجمالي والثقافي في
«ثمة ما أقول لكم»


د. هويدا صالح

في جمالية سردية تراهن على كشف علاقة الأنا بالآخر وصراع الهوية، تأتي رواية (ثمة ما أقول لكم) للكاتب البريطاني من أصل باكستاني حنيف قريشي، التي صدرت حديثاً عن سلسلة الجوائز بالهيئة المصرية العامة للكتاب، وقام بترجمتها ناجي رشوان.

بطل الرواية طبيب نفسي يقوم بتقييم حياته الماضية، ويكتب سيرة تعاسته، كيف رأى العالم، وكيف قاوم الإقصاء، وهو القادم من ثقافة مغايرة للمجتمع البريطاني. مهاجر يعاني العنصرية بسبب جنسه ودينه، فلا يجد إلا القلم ليقاوم به ما يقع عليه من تهميش، فيجد دواءه في الكتابة: (فحين يملك الباكستاني قلماً، فهو خطير في نظر البريطانيين وكأن بحوزته رصاصة).

يكشف الكاتب عن علاقة البريطاني بالآخر المغاير له، الذي أتى من ثقافة يعتبرها ثقافة دونية، ويراهن الكاتب على تعرية الشخصية الإنجليزية في علاقتها بالذات وعلاقتها بالآخر، وكشف عنصريتها تجاه من ليس بريطانيا.



نرصد مساحات الدراما في النص من خلال حكاية هذا الطبيب النفسي الذي يقع في غرام فتاة، لكن والد هذه الفتاة رجل قاسٍ، يعاملها بعنف، وحين يتصادف مشاهدة البطل لهذه المعاملة، يقرر أن يذهب رفقة بعض أصدقائه ليُعنِّف ذلك الرجل، الذي يسيء إلى ابنته، وحينما يشتد بينهما الجدل، يقع الرجل العجوز صريعاً، فيهرب الشباب المتحمس؛ لأنهم اعتقدوا أنه مات.

ومن هنا تبدأ الأحداث، فنجد أنفسنا أمام حبكات صغيرة، متجاورة تكشف عن مساحات الصراع الدرامي في النص، فقتل الأب المتوهَّم، تجاوره تفاصيل علاقة الحب، وسفر السارد إلى باكستان، والتعرض هناك للسرقة ومقارنة المجتمع هناك بالمجتمع الإنجليزي، ثم العودة مجدداً للحبيبة، كلها سرديات متجاورة تكشف عن استراتيجية للسرد تقدم وجهات نظر مختلفة للحدث الواحد، وربما يتجلى فيها ما قصده (باختين) عن الكرنفالية وتعدد الأصوات.

ومع تقدم السرد، يتضح لنا أن السارد إن هو إلا ضحية، أكثر من كونه فاعلاً، بالرغم من أنه لم يبرئ نفسه من الإحساس بالذنب لأنه قتل نفساً، ويناقش المؤلف فكرة عقوبة الإعدام في الغرب، وفلسفة غيابها من قانون العقوبات، حيث إن الغرب الأوروبي لا توجد فيه عقوبة للإعدام، لأن دور المجتمع ليس منتقماً، لكنه يعلّم ويهذب، وعلى المجتمع أن يسأل نفسه: هل المرتكب فعل جريمته وحده؟ أم المجتمع صانع لهذا الجرم معه، لأنه خالق لهذه الجريمة والمجرم؟ معتبراً أن هناك فارقاً بين قيمة الحياة بين الشرق والغرب.

يحاول حنيف قريشي، أن يقدم للقارئ فكرة إنسانية بسيطة، فكل جريمة لها أكثر من وجهة نظر في التعاطي معها، وكل جانٍ ربما يكون ضحية لو نظرنا إليه في سياق مغاير.. تهاجر أسرة الفتاة إلى أمريكا، ثم تعود البطلة من جديد بعد مدة لتجد علاقتها بحبيبها فاترة بعد أن كانت علاقة شديدة الرومانسية، لتنتهي الرواية بنهاية مفتوحة، مفارقة لفكرة النهايات اليقينية، التي تجعل


حنيف قريشي

القارئ يتقبل وجهة نظر المؤلف دون طرح أسئلة. إن الكاتب يفضل أن يعمل القارئ عقله النقدي، عبر هذه النهاية، فيضع القارئ نهاية تمثل تصوره عن الأحداث.

وهنا نرصد جدل الزمان والمكان في النص، حيث يعد المكان في الرواية هو البطل الأبرز، إذ نرى من خلال الوصف تاريخ هذا المكان، وعلاقته بقاطنيه. يحاول الكاتب أن يسبر أعماق الشخصية الغربية وقيمها الحضارية والاجتماعية، فيكتب تاريخ الباكستانيين، وعلاقتهم بالآخر الغربي، فبريطانيا ليست جنة كما تبدو في تعاملها مع هؤلاء القادمين من ثقافة مختلفة، بل ربما تكون هي الجحيم، أليس الآخر هو الجحيم كما قال سارتر؟!

في حين أنه تعامل مع الزمن بطريقة فيها جدة، فلم يعتمد بنية الزمن التقليدي الخطي، الذي ينطلق من نقطة درامية ما متصاعداً حتى النهاية، إنما الإيقاع في النص سريع، ويختلف في استخدام الزمن عن التركيبة الكلاسيكية، هو يحاور الزمن دوماً باعتباره فاعلاً، كما أن التداعي النفسي هو جوهر الرواية. فبرغم ما في الرواية من تشويق وسرعة في إيقاع الزمن في بنيته الاسترجاعية، فإن الكاتب أفاد من الزمن النفسي، حيث رصد وقع الزمن على الشخصيات.. (إن أعمق منطقة في الإنسان تكشف عن مدى جنونه الذي يرفض الاعتراف به.. يُخيفه احتمال قضاء الآخرين عليه، وفي الوقت نفسه تزعجه رغبته في التهامهم)، وليس غريباً، فبطل الرواية الطبيب النفسي، يتبنى وجهة نظر (سيجموند فرويد)، فيتوقف في منتصف العمر ليعيد تقييم حياته.

أما الخطاب الهوياتي في النص؛ فيبدو من أن رهان الرواية الرئيسي ليس قصة الحب، ولا حتى جريمة القتل، إنه جدل العلاقة بين الأنا بالآخر في مجتمع متعدد الهويات والثقافات.

الثقافة التلفزيونية


محمد ادعيكل

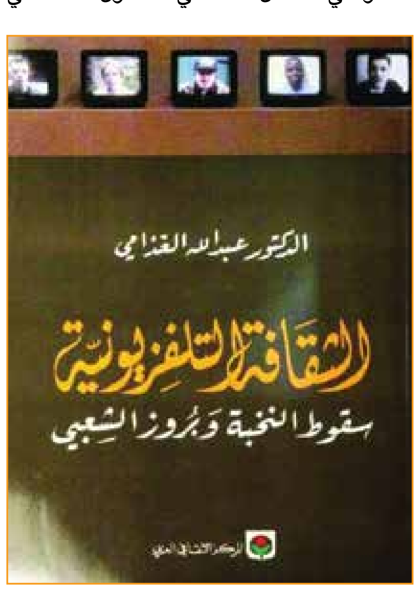
كتاب (الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي) للكاتب عبدالله محمد الغذامي، صدر عن المركز الثقافي العربي، عدد الصفحات (٢٣٠) صفحة من الحجم المتوسط، قسمه صاحبه إلى ثمانية فصول.. سنحاول في هذا العرض تقديم صورة عامة لأهم الأفكار الرئيسة.

في الفصل الأول: (ثقافة الصورة)، وفيه بيّن أن الصور قد أسهمت في إعادة الكائن البشري إلى وحدانيته، من حيث إنها جعلته في مباشرة مع الحدث، بما أن الحدث صورة، والرابط هو جهاز التحكم. ويرى الغذامي، أن ما يزيد الأمور تعقيداً هو حال الصور، فكما أنها تخضع لعمليتي الإخراج والمونتاج، فإن الحياة الواقعية تخضع أيضاً لمثل ذلك، مؤكداً أن الصور التلفزيونية لا تقدم الحياة كما هي، بل تقدم ثقافة الهيمنة. والمفارقة هنا هي أن الجماعات المهمشة هي المستهلك الحقيقي للصور.. ومن ثم يخلص الغذامي إلى الوحش الإعلامي الذي أسهم في إسقاط النخبة التقليدية، التي كانت تقود الناس وتوجههم فكرياً واجتماعياً. هذا السقوط حلت محله الصورة، التي لم ولن تخلق ثقافة ديمقراطية، وإنما هي خادمة لثقافة الهيمنة.

وفي الفصل الثاني تناول الغذامي موضوع (الثقافي والتفاهي)، وهنا يرى أن أول عمليات التغير الحديث، هو سقوط فكرة أن المثقف ضمير الأمة، وأنه يمثل الشعب بمعناه العريض، والشاهد الخطير على ذلك هو ما انكشف من أن المثقف لا يعرف اتجاهات الرأي العام، ولهذا راح ينعي ذاته، يقول الغذامي: (وهذا الذي نقرؤه من استنكار وامتعاض، هو في الحقيقة نعي للذات، تلك الذات المثقفة، التي كانت تسند لنفسها دوراً قيادياً تكشف لها أخيراً أنها لا تملكه، فصارت ترى أنها قد فقدت سلطتها ورمزيتها، ولم تعد تملك الادعاء بالجماهيرية، حينما صار المثقف يقارن أرقام مبيعات كتبه بأرقام توزيع الكاسيت الغنائي).

أما الفصل الثالث؛ فتطرق فيه لقضية (الخوف من الصورة)، حيث يرى الغذامي، أن الصورة محبوبة ومكروهة، فهي متعة من جهة، ووسيلة تعبير بليغ ومؤثر من جهة أخرى، ولكنها تحمل مخاطرها، حينما تكشف عن الذات وتفضحها، وحينئذٍ تصبح مكروهة. يقول الغذامي هنا: (الصورة تسحر ولها سحرية نافذة، وهي مثلما تبني فإنها تهدم، وقد جرى هذا في الثقافات القديمة في الأساطير والحكايات والملاحم، وفي تبادل أدوار النصر والهزيمة بين الأمم، ولكنه كان يجري بطيئاً ومتباعداً، أما الآن؛ فهو يجري سريعاً ومباشراً، والسبب فيه أن الصورة قد أصبحت فعلاً هي الأداة الثقافية المعبرة عن العصر). ولهذا يرى أن الخوف الأسطوري من الصورة في محله، ومثلما كان بعض البدائيين في غاباتهم يخافون الصور، لكي لا تأخذ أرواحهم، فإن الواقعة الثقافية تؤكد أن الصورة تقتل، وأن سحريتها مدمرة، وبمقدار ما تبني فإنها تهدم.

وفيما يتعلق بالفصل الرابع (اللباس بوصفه لغة)، يرى هنا أنه علينا أن نقرأ اللباس الذي يلبسه الناس، لا بوصفه قيمة معاشية ضرورية، وإنما بوصفه صورة ثقافية لها معانيها ولها دلالاتها. يقول: (اللباس صورة حية متحركة تشبه صورة التلفزيون في تأثيرها وفي دلالاتها، وهي تدل دلالة إيجابية مثلما تدل دلالة سلبية، كما تعتمد على الإخراج والمونتاج بما أنها تلفزيون حي متحرك، حتى قبل أن يخترع التلفزيون، واعتمد الناس اللباس بوصفه صورة لهم وبوصفه تصوراً عن الآخرين، وهذا مصدر القيمة الثقافية للباس).




عبدالله الغذامي

أما بالنسبة للفصل الخامس (التلفزيون والتأنيث)؛ فقد أكد فيه أنه لم تكن العلاقة بين الصورة التلفزيونية والمرأة عادية، وليس التلفزيون سوى أداة ثقافية ذكورية، وأن الثقافة الإنسانية المتمثلة بالنص المدون والكتابة، قد سيطر عليها النسق الفحولي، فإن ثقافة الصورة جاءت لتعزز هذا النسق وتنطلق منه، أما الفصل السادس (أيديولوجيا الصورة)، فيؤكد فيه أنه لا يمكن للباس أن يكون محايداً، وبما أنه صورة ثقافية فهو يحمل معه قيم التأويل المصاحبة له، وكما تعودت الثقافات في تبويب ذاتها عبر اللباس، حتى لتعرف الأجناس البشرية بواسطة ملابسهم، مثلما تتحدد الوظائف والرسميات والمناسبات حسب اللباس، وهو بذلك علامة ثقافية دالة.

وفي الفصل السابع تحدث عن (الإرهاب بوصفه صورة)، معتبراً أنه صار حقيقة جوهرية، ولم يعد ردة فعل بما أنه نتيجة لأسباب. يقول: (صار الإرهاب صفة لأفعال وممارسات، وكان بيد المنطق القيِّم أن يقيم العلاقة بين هذه وتلك ويحدد الصفات والسلوكيات ويميز بين ما هو إرهاب، وبين (الصورة بوصفها نسقاً ثقافياً)؛ كان ذلك هو محور الفصل الثامن، وفيه يذكر الغذامي أن الثقافات البشرية كلها تواجه اليوم لحظة من أخطر لحظات تاريخها، في التحول الثقافي والاجتماعي من جهة، وفي التحديات من جهة ثانية، والثقافة التي تتمكن من إنتاج صور جديدة، هي وحدها التي سيكون في مقدورها تحقيق موقع آمن لها، ولا سبيل إلى التفاعل الحي والإيجابي، إلا عبر الدخول إلى هذا العالم بشروطه وبمنطقه الجديد ونحويته المعدلة.

فن سردي عربي
رفيع المقام



نواف يونس

أجيب عندما أسأل عادة في وسائل الإعلام، عن المؤثرات الأولى في كتاباتي القصصية والمسرحية، بذكر «مقامات الهمذاني والحريري» وغالباً ما تبدو إجاباتي مفاجئة للمذيعين والسائلين والقراء والمشاهدين، إذ لم أتطرق إلى المراجع الغربية الشهيرة أمثال «موباسان- تشيخوف- جوجول- إدجار ألن بو- ناتالي ساروت» وغيرهم من الكتاب الكبار في الغرب.. والحقيقة أنني صادق في ما أقول، لأنني وأبناء جيلي ومن سبقنا من الأجيال الأدبية العرب اطلعنا وهضمنا مبكراً تراثنا الأدبي العربي، من معلقاته وأغانيه إلى الشعر العربي بشقيه الأموي والعباسي، مروراً بكل المحطات النقدية في تاريخ أدبنا العربي، وفي شتى الأجناس الأدبية، سواء على مستوى الشعر أو النثر أو النقد الأدبي، الذي شهد إبداعاً كبيراً مع ظهور بعده التأليفي، بعد أن كان مقتصراً على الخطابة والرسائل.

ومن المعلوم لنا جميعاً، أن الأدب العربي، أخذ في تلك المرحلة بالتطور والازدهار، نتيجة التوسع العربي الإسلامي جغرافياً وثقافياً على امتداد القارات الثلاث (آسيا وإفريقيا وأوروبا) حيث بدأت بالظهور أجناس أدبية جديدة، تختلف عن الشعر الذي كان ديوان العرب، وقد اختلف النقاد في تحديد مفاهيم واضحة، تجاه محاولات تجنيس هذه الأشكال والأنواع الأدبية، التي برزت إلى جانب الخطابة والرسائل، وبدأت تفرض نفسها فيما بعد، مثل ظهور كتاب «كليلة ودمنة» وما حدث من اختلاف حاد حول وصفه بأول عمل قصصي، ومحاولات تجنيسه أدباً مستقلاً عن الخطابة والرسائل، بعد أن استرعى انتباه العارفين من النقاد وقتذاك، وأثار حيرتهم حول أصوله الفنية ومضامينه الفكرية، إلا أنه لم يحظ بتلك الشرعية الأدبية، وظل النثر مقصوراً على الخطابة والرسائل.

المقامات تعتبر أول مرجعية لجنس أدبي سردي عربي بعد الخطابة والرسائل

وبعيداً عن الإصرار على تعريف «كليلة ودمنة» بأنها غير عربية الجذور، أو أنها مترجمة، أو أنها أشبه بالأمثال، أود أن أوجز في الوصول إلى ظهور جنس سردي آخر جديد، فرض نفسه بقوة وتفرد بشكله الفني وأبعاده الفكرية، وتميزه عما سبقه من محاولات نثرية، لم تنل ما ناله من شعبية وشهرة وقبول، وأقصد هنا «مقامات بديع الزمان الهمذاني» وهي فن سردي يمتلك أسلوبه الخاص والمتفرد في بنائه، الذي توافرت فيه أيضاً الشخصيات الرئيسية والفرعية، إلى جانب الحدث والزمان والمكان، إضافة إلى الحبكة والخاتمة، فضلاً عن القدرة والبراعة اللغوية والعناية البلاغية، وقد سار على نفس النهج القاسم بن علي الحريري، وألف ما سمي بـ«مقامات الحريري» لتصبح المقامات أول مرجعية لجنس أدبي سردي في مسيرة أدبنا العربي.

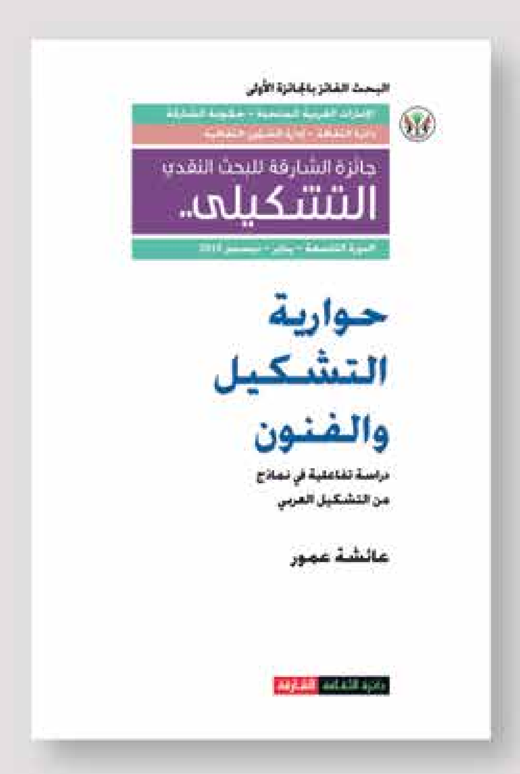
ومع رصد هذه المعايير الفنية من (شخصيات وزمان ومكان وحبكة ونهاية)، إضافة إلى التعريفات النقدية المصاحبة لظهور المقامات، والتي أوضحت وحددت أنواع النثر وأجناسه، بعد أن أضافت إلى الخطابة والرسائل ما أطلقوا عليه التأليفية، حيث يتحفنا محمد بن فتوح بن عبدالله الحميدي بتعريف أبكر وأسبق نقدياً للجانب التأليفي بقوله «إنها القوة على شرح المستغلق وتقريب البعيد وتصوير المقاصد وإيضاح الحجج بين الحق والباطل وبيان أوصاف الأشياء والموجودات» وهو بذلك يكون أول من وضع المعالم الأساسية لتجنيسات النثر وعدم اقتصاره على فنّي الخطابة والرسائل، وقد تبعه وتوسع في علمه أبو القاسم الكلاعي في القرن السادس الهجري، وهو من طور النظرة النقدية إلى الأجناس النثرية، حين وسع دائرتها، وفصّل في أنواعها، واجتهد في تعريفها وشرحها والتمثيل عليها، بعد أن أضاف «المقامات» إلى أجناس النثر، كما أوردت د. حصة بنت أحمد الدوسري، في كتابها (قضايا السرد القديم في النقد الأدبي). والناقد عزت عمر في كتابه (رسالة دعوة الأطباء لابن بطلان).

من هنا نستطيع الجزم بأنها نفس المعايير الفنية الغربية الحديثة للسرد المعاصر، التي وضعت في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، وما أعقب العصر الصناعي وتطور المجتمع الغربي وبروز مظاهر السرد المتقدم ممثلاً في الرواية والقصة، وهو ما يؤكد وجود سرد عربي مبكر، وينفي ما روج له عن قصد مبيت، بأننا العرب احتفينا بالشعر «ديوان العرب» ولم نرض عنه بديلاً، ورفضنا كل الأجناس النثرية السردية الأخرى، وبأننا فقط بحاجة دائمة إلى متابعة تاريخ الأدب العربي، واستئناف النظر والتقييم بجهد للوقوف على تلك المنصات المضيئة فيه.



دائرة الثقافة | الشارقة









ص. ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة | هاتف: 5123333 6 971+ | بزاق: 5123303 6 971+
بريد إلكتروني: sdc@sdc.gov.ae | موقع إلكتروني: www.sdc.gov.ae | sharjahculture

التوزيع هاتف: 5123309 6 971+ | بريد إلكتروني: publishing@sdc.gov.ae



يمكنك الاطلاع على مجلتك عبر:

- منصات التواصل الاجتماعي
- موقعنا الإلكتروني



